

Злата Зарецкая

Иерусалим, Израиль

НА БАРРИКАДАХ КУЛЬТУРЫ: ТЕАТР ВИЛЬНЮССКОГО ГЕТТО КАК МОДЕЛЬ ЕВРЕЙСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ КАТАСТРОФЕ

Творческая жизнь узников в гетто и концентрационных лагерях — новая область изучения Катастрофы. По этому поводу существует лишь несколько научных публикаций. В 1999 г. в Кембридже вышел сборник документов «Театральный спектакль в период Холокоста»¹, в 2001 г. в Музее Холокоста в Вашингтоне состоялся двухнедельный международный семинар “*Culture within Ghetto Settings: Europe, 1933—1945*” («Культура в условиях гетто: Европа, 1941—1945»), организованный Ребеккой Ровит, в 2003 г. в Манчестере вышел сборник «Театр при нацистах»², в 2005 г. в «Оксфордском журнале» — статья Р. Ровит «Культурная геттоизация и театр в период Холокоста»³. В связи с интересом к вопросам культуры в период Катастрофы в 2003 г. в Лондоне вышла книга Фредерика Споттса «Гитлер и власть эстетики»⁴, посвященная Гитлеру как артистичному диктатору.

Вопрос до сих пор не исследован вследствие недооценки феномена творчества евреев, экстремально проявившегося именно в условиях неволи и угрозы смерти. Необходим новый подход в изучении театра на идише как кода еврейской цивилизации, как социальной силы, уравнивающей общину с окружающим миром, пишет Иоэль Беркович в предисловии к книге под названием «Театр на идише. Новые подходы»⁵, вышедшей в 2003 г. в Портленде.

Ф. Споттс в книге «Гитлер и власть эстетики» подчеркивает, что нацистский диктатор не случайно начал с разоблачения творческих идеалов евреев во имя духовного преображения немецкой нации и для оправдания своих законов. Так, в 1937 г. идеологи Третьего рейха пригласили немцев на выставку «дегенеративного искусства», где были представлены Шагал, Явленский, Кандинский, Клемт, Лембрук. Трудно было также доказать публике низкий уровень музыки Шёнберга и архитектуры Мендельсона. Более 3 млн человек посетили выставку до 1941 г. с одной целью, которую поставили ее организаторы, — похоронить, сделать смешным то, что прежде восхищало.

Что пугало Гитлера, этого несостоявшегося венского художника, в творчестве обреченных?

Как полагает Ф. Споттс, в еврейском искусстве он увидел уникальность и свободу воспроизведения природы, которое он назвал «методом безумия», «реакцией большого ума», противоречащими «немецкому творческому методу»⁶. Коллекционер произведений искусства, поклонник театра, особенно оперы, Гитлер мечтал не о войне, а об оздоровлении пространства, очищении и пересоздании его на основе математически точной чистой красоты, воплощением которой для него была грандиозная архитектура Греции и Рима, которую, он, кстати, запретил бомбить. Его собственные произведения — рисунки и живопись зданий

и особенно грандиозный проект центра искусств в Линце, созданный в 1940 г. в Мюнхене, — с башнями, ратушей, мавзолеем и парком — геометрическая гигантская иллюзия творчества, подчиненного только его личному желанию, были его идеальной мечтой, с которой он не расставался даже в бункере в 1945 г. Искусство было для него мистическим первоисточником и конечной целью, важнейшим средством манипулирования умами, духовным актом, предшествовавшим использованию оружия и долженствовавшим в итоге фактом своего обновления, очищения, преобразования ознаменовать победу Третьего рейха.

Евреи-творцы были для Гитлера символом нездорового, непредсказуемого своеволья, главным объектом уничтожения, которое началось, тем не менее, двояко.

Выдавливание евреев из «арийской» среды означало одновременно провокацию — создание почти идеальной атмосферы для обреченных творцов культуры, которыми в ведомстве Геббельса заведовал Ганс Хинкель — ответственный за еврейскую культуру. Он был дилетант, патологический лжец и интриган. 92 еврейские организации Культурбунда⁷, расцветшие в Германии при Гитлере, закончили свою иллюзорную деятельность благодаря ему в один день — 11 сентября 1941 г.

Гитлеровская индустрия Катастрофы предопределяла пропагандистский лицемерный обман, «культурную геттоизацию» (выражение Р. Ровит), либеральные условия для творческих людей как способ усыпления бдительности остальных в «окончательном решении» и путь для грабежа, чтобы создать музей культуры поверженной нации. Миф об индифферентности евреев, покорно шедших на убой, словно стадо баранов, миф о «недостойном» поведении восставших евреев, от которых надо было защищать немцев, миф о «культурных» нацистах, с которыми можно договориться как с представителями великой нации, — следствие успеха геббельсовско-хинкелевской магии лжи в публичной презентации тоталитарной власти. Примером может служить хотя бы публикация 10 мая 1943 г. в газете «Нью-Йорк таймс», оправдывавшая уничтожение Варшавского гетто: «Лига Наций обвиняет евреев в расизме... Спротивление евреев уничтожает последнюю надежду на мирное окончательное решение»; «СС, хранители мира, защищают немецких граждан от еврейских атак»; «Геббельс: сионисты должны расплатиться за военные преступления».

Театр в Вильнюсском гетто на фоне других тюремных театров, в разной степени прозревших, — уникальный пример открытого духовного противостояния двуличной фашистской идеологии, не ее окультуренной маске — но подлинному кровавому лицу. Понять историю этого театра означает осознать психологию жертв, их коды, посредством которых они общались, увидеть грань, отделявшую конформиста от человека и бойца, ощутить силу еврейской эстетики, высоту культуры, противопоставленной диктатуре и отнюдь не сгоревшей в огне.

В отличие от театров «Эльдорадо» или Камерного в Варшавском гетто, оперного или кабаре «Карусель» в Терезинском гетто или театра миниатюр «Кадеко» в пересыльном лагере Вестерборк, где немецкая цензура и еврейские иллюзии давали сплав театра культурного развлечения и надежды, театр в Вильнюсском гетто был изначально создан без иллюзий — как форма открытого противостояния на баррикадах культуры. Он возник в феврале 1942 г. сразу после первой акции уничтожения в Понарах (50 тыс. евреев до января 1942 г.). Это произошло на встрече еврейских деятелей культуры с одной целью: сохранить еврейские ценности! Об этом свидетельствуют в своих дневниках и воспоминаниях и Шмарь-

ягу Качергинский⁸, и Герман Крук⁹, и Авраам Суцкевер¹⁰, и Марк Дворжецкий¹¹.

Артист Шабтай Блайхер, автор хроники «*Айн ун цванцик ун айнер*» («Двадцать один и первый»), напечатанной в гетто и посвященной погибшим актерам, пишет: «Сегодня, 22 июня 1942 г., ровно год, как началась война немцев с Советами. В тот день никто не представлял, что мы будем закрыты забором внутри четырех улиц с единственным выходом... С крыш церквей они наблюдают, как мы выдерживаем все это. Мы видели смерть перед глазами... Мы потеряли чувство страха. Больше мы не боимся ничего. У нас есть только одно оружие — верить. С верой мы живем и переживаем этот кошмар»¹².

Театр в Вильнюсском гетто, где среди оставшихся в живых чуть более 15 тыс. евреев было 2000 деятелей культуры — актеров, музыкантов, писателей, художников (недаром Вильнюс называли Литовским Иерусалимом!), — стал знаком их веры без страха, способом духовного сопротивления.

Из чего это следует?

Из количества и качества постановок. Я не касаюсь внутренней борьбы с деятелями Бунда, считавшими невозможность искусства на кладбище, каковым они считали гетто. Тот же Герман Крук, автор листовки, призывавший бойкотировать первый спектакль театра в январе 1942 г., позднее понял, что играть на могилках — «мицва для живых» и «достижение высшего порядка»¹³.

Я также не касаюсь личности председателя юденрата Якова Генса, для которого театр как центр культуры был средоточием его личной власти — так считает спасшийся директор театра Исраэль Сегаль¹⁴ и об этом пишет проф. Давид Роскис¹⁵.

Для нас важна суть искусства — эстетика театра Вильнюсского гетто, отличительная его черта как феномена еврейского творчества, резко выделившая его на фоне остальных театров в гетто и концентрационных лагерях.

Чем был театр для его непосредственных создателей, каковы были в этом коллективе не вне-, а внутритекстовые связи?

Семь театрализованных программ-ревю и семь полноценных постановок были показаны с 18 января 1942 г. до 23 сентября 1943 г. — 220 спектаклей при переполненных залах. Население гетто (чуть больше 15 тыс. человек) купило 70 тыс. билетов.

Что сделало этот театр центром жизни Вильнюсского гетто?

Исходя из содержания его репертуара прежде всего это был источник правдивой информации, эстетическая газета новостей, за которые в Лодзинском гетто (к примеру, когда там обнаружили радио) платили жизнью. А в Вильнюсском гетто



Эмблема театра Вильнюсского гетто (18 января 1942 — 23 сентября 1943 г.)

слова «*Vu geht ir, юнге киндер?*» («Куда идете вы, малые дети?») из первой песни первого концерта поэта А. Рейзена на музыку В. Тейтельбойма были риторическим вопросом, где болевой подтекст был общим — раной и для актеров, и для зрителей. Далее открыто: «*Ме глотт зих мир воинен!*» («Люди, дайте мне отгрызть!») (Х. Н. Бялик). В Терезинском гетто, как и в Вестерборке, за отсутствие улыбки или слезы на сцене наказывали. Об этом свидетельствуют истории создания оперы «Брундибар» или кабаре «Кадеко», где были возможны лишь прозрачные намеки при обязательном радостном выражении лица. А здесь, в Вильнюсе, на сцене была демонстрация утративших страх. Никакой иллюзии на избавление не было и в песне «*Аф ди вайте шалиахн*» («Будущему Мессии») — слова З. Шнеура, музыка И. Вайнгартена.

Однако уже первая программа была отмечена тем, что в дальнейшем сделал театр Вильнюсского гетто исключительным: он был отмечен амбивалентной формой — при предвосхищении грядущего уничтожения комическим изображением смерти, сатирическим диалогом с противником, растворенном в зале среди евреев, принижением и развенчанием страхов. Тогда, на первом представлении театра, страхи были намеренно обозначены в шутке Шолом-Алейхема «*Шмуэсен дер энес*» («Пустые слухи»), а поведение нацистов — как «немецкая игра» «*А ну-ка, поищи!*» («*Зай а зухт! Дайче шпил*»). Комическое искажение действительности способствовало преодолению ужаса. Зрители смеялись и плакали одновременно.

Первое представление заканчивалось настоящей хоровой декламацией из И. Л. Переца «*Фрайт майн фолк!*» («Освободи мой народ!») с жизнеутверждающей музыкой Листа и Моцарта. Призыв к каждому в зале чувствовать себя радостным, несмотря ни на что, содержался в стихотворении «*Лех фрей!*» («Ходи свободным!») Х. Н. Бялика. Первое представление театра предопределило не только его художественную, но и этическую позицию: все деньги от сборов пошли голодным. Театр начал спасать гетто духовно и физически.

Вторая программа (22 февраля 1942 г.) развивала идею силы искусства, которое способно вести за собой евреев. «*Их алц башипм!*» («Я смогу сыграть всё!») — эти слова Моше Надира в исполнении Бецалея Крамера стали лозунгом театра. Сатирические «Актуалии» из жизни гетто написали и разыграли Шабтай Блайхер и Женя Шапиро — актеры предвоенных *Вилнер идишер мелухер театер* (Вильнюсского еврейского государственного театра) в Вильнюсе и *Найе идишер театер* (Нового еврейского театра) в Риге.

Напоминанием о ценности героической истории звучали «Шуламит» и «Бар-Кохба» А. Гольдфадена. Они были объединены в спектакле под общим названием «*Гекумен из ди цайт!*» («Время пришло!»). Пришло время вспомнить, кто мы, евреи, откуда мы пришли и в чем смысл нашей судьбы! Боль о потерянных сыновьях была в монологах «*Рахель имену*» («Нашей матери Рахили») Стефана Цвейга. Пророчеством звучали слова из библейской книги пророка Исаии на идише в исполнении Йекутиеля Ротенберга: «...говорит Господь... не бойся Ассура. Он поразит тебя жезлом и трость свою поднимет на тебя... Еще немного... и ярость Моя [обратится] на истребление их» (Ис. 10:24—25). Шлойме Кайданский стихами Лейба Розенталя обращался к каждому: «*Вейт нит нареле!*» («Не плачь, девочка!»). Позор быть безразличным в такое время: «*Эс кланн ди шлойфн!*» («Бейте спящих!») — устами Доры Рубиной призывал Авраам Суцкевер пробуждать отчаявшихся и равнодушных.

«Иерушалаим» Мойше Векслера на стихи Лейба Розенталя пела «звезда» гетто Хаеле Розенталь.

Однако художественный акцент был сделан во второй части — драматических фрагментах из пьесы «Голем» Гальперна Лейвика. Легенда о защитнике евреев в прекрасных стихах на идише была разыграна актерами Йекутиелем Ротенбергом (Магарал¹⁶), Шабтаем Блайхером (Танхум), Соней Минц (Ребецен), Мусей Бродской (Двореле) и Яковом Бергольским (Голем). Все они — профессиональные актеры из *Вилнер фолкс-театер* (Вильнюсского народного театра) (Йекутиель Ротенберг) и *Вилнер идишер мелухер театер* (Шабтай Блайхер, Муся Бродская и Яков Бергольский).

В архиве музея «Яд-Вашем» мне посчастливилось найти уникальный документ — режиссерскую экспликацию к спектаклю «Голем», датированную февралем 1942 г. Привожу ее в переводе с идиша. Итак, замысел:

«Кровавый навет чувствует Магарал. Он погружен в поток своего творчества, снова и снова превращая Голема в гору глины. Вера в чужое мужество, надежда на героизм духа движет им. Страстное желание раввина — противостоят силе священника Тадеуша, который сочиняет навет, чтобы уничтожить евреев. Однако Голем, который был создан, чтобы спасти, не понимает своей еврейской миссии. Он ощущает только раздражающие его рефлексы и поднимает дубину также против еврейской сути и смысла.

В старой пражской легенде мы видим наши собственные раны, унаследованные от предшествующих поколений. Это раны еврейской судьбы, которые не заживают и не исчезают.

День 1700 г. Пражское гетто. Знаменитый пражский раввин Магарал предостерегает новые угрозы от наветов, которые накануне Пасхи настраивают против евреев Праги. Он лепит из свежей глины Голема, закладывая в него противостояние злодеям.

Драматическая поэма Лейвика «Голем» — главное из бессмертных произведений, характерных для новоеврейской литературы. Она велика потому, что отмечена редким пророчеством о базисных еврейских проблемах, которые читаются в душе нашего народа. Это одно из великих произведений, которые время выдвигает в качестве универсальных на сотни лет вперед. Люди всматриваются в него, как в зеркало, в котором отражаются их окровавленные лица»¹⁷.

Таким образом, из всей пьесы были выбраны два фрагмента: первый — извлечение Магаралом Голема как орудия мести, попытка овладеть ситуацией; вторая сцена — зеркало, в котором зрители видят свою трагическую судьбу. Перед нами режиссерски точная хирургия реальности, прививка мужества узникам, прямой диалог на равных с будущими убийцами. Это еврейский театр образной правды, универсальной притчи, где каждая деталь — реплика, обращенная одновременно и к подсознанию народа, и к его преследователям. Двойственность и ясность позиции. Тюремный, пограничный между реальностью и искусством театр уже не скрыто сжатых, а образно открытых кулаков...

Автор приведенного выше текста — режиссер Макс Вискинд. Именно он, как пишет Авраам Суцкевер, был инициатором и художественным руководителем театра в Вильнюсском гетто.

«В конце 1941 г. ко мне подошел режиссер Макс Вискинд и пригласил на встречу с еврейскими актерами.

— Театр в гетто?

— Да, — ответил мне Вискинд. — Мы должны сделать его сами. Назло тем, кто нас ненавидит. Нельзя терять ни минуты. Даже в старинных гетто люди играли и был театр. История еврейского театра начинается отсюда, от наших предков. Давайте создадим театр, чтобы веселить и вести (*дерф-рэйер ун дермонтен*)...

Вискинд не увидел моих слез»¹⁸.



Сцена из спектакля «Голем» Гальперна Лейвика (режиссер Макс Вискинд). Февраль 1942 г.

В год основания гетто М. Вискинда было 34 года. Он был молод, талантлив, энергичен, бесстрашен. До мая 1942 г. Вискинд режиссировал всё: «Зеленые поля» Переца Гиршбейна, «Мазлтов» Шолом-Алейхема, «Человек под мостом» Индика, «Шломо Молхо» Ицхака Лейелеса; помимо первых двух ревью, третье — «Человек не может ничего знать», имевшее колоссальный успех. Макс Вискинд опре-

делил художественный стиль театра Вильнюсского гетто.

Откуда он — совершенно забытый?!

Свидетельствует Залман Зильберцвайг в пятом томе «Лексикона идиш-театра»: перед войной Вискинд был главным режиссером *Вилнер идишер мелухер театер*, созданного в 1940 г. Это он поставил там за 10 месяцев восемь спектаклей, среди которых последний был «200 000» Шолом-Алейхема. Это он режиссировал в Варшаве спектакли-легенды: «Потерянную надежду» Х. Хеермана в 1937 г. в *Найе театер* (Новом театре) и «Бурю» Шекспира в *Юнг-театер* (Молодежном театре) в 1938 г. Это он с ивритской студией *Фолкс-театер* (Народного театра) в Вильно в 1933 г. поставил «Вольпоне» Б. Джонсона как «Танцы вокруг золотого тельца» в переводе на иврит Стефана Цвейга¹⁹.

Это была уникальная личность в искусстве. Он был красив, с просветленным лицом, огромными серыми лучистыми глазами и черными волосами. Его режиссерской манере были свойственны интеллектуальная культура, интеллигентность и точность диспозиции. В еврейском театре он очень ценил сердечную атмосферу, сценический ансамбль, прекрасный язык — как идиш, так и иврит. Как пишет М. Вейхерт, «его отличали сценическая страсть, режиссерский талант и этика отношений с актерами и с автором. Он не никогда использовал артистические шаблоны. Он режиссировал способности актеров, чтобы подвести их к хорошему сценическому результату. Благодаря такому дозированному подходу он достигал сильнейшего реалистического эффекта. Все оживало и становилось правдивым и убедительным»²⁰.

Судьба М. Вискинда — прямое подтверждение того, что театр в Вильнюсском гетто был открытой формой скрытого подполья. Его связь с партизанами подтверждает Ионас Турков: «Вискинда арестовали за политические преступления в Вильнюсском гетто и привезли в Варшавское гетто на суд. Здесь он успел сыграть свадьбу со своей студийкой и в театре «Эльдорадо» в мае 1942 г. выпустить спектакль «Деревенский молодец» («*Дарфс юнг*») по Леону Кобринскому,

который был воспринят публикой гетто с огромным воодушевлением. 27 сентября 1942 г. мы увидели его в сопровождении СС... в пиджаке, связанным, в сопровождении всего актерского ансамбля. Он не шел, он маршировал, отсчитывая время своей прекрасной высоко поднятой головой. Никогда больше он не повторит свой триумф. Этот путь был коротким — Треблинка»²¹. Эммануэль Рингельблюм назвал его «погашенной звездой» (*«ойсгендикер штерн»*) еврейского театра²².

В нашем распоряжении почти нет непосредственных режиссерских документов — фотоснимков сцен из спектаклей Макса Вискинды. У нас есть только косвенные свидетельства — десять фотографий спектакля «Вечный жид»²³ (*«Ехуди ха-нишхи»*), выпущенного в Вильнюсском гетто в мае 1943 г. в группе «Брит-Иврит» его учеником, ведущим актером Яковом Бергольским, начавшим ставить после ухода учителя. (Режиссером Я. Бергольского сделала война. Кроме этого, в Вильнюсском гетто он выпустил вместе с Шабтаем Блайхером «Сокровище» Д. Пинского, «Потоп» Г. Бергера и начал репетировать «Тевье-молочника» по Шолом-Алейхему.)

Снимки спектакля «Вечный жид» по Давиду Пинскому (май 1943 г.) в сценографии Якова Шаара — это режиссерское наследие Макса Вискинды, его видение, его подход, его школа, образ еврейской театральной культуры, унаследованный как структурный базис послевоенным, особенно израильским, театром. Для подтверждения этой мысли приведем примеры из спектакля театра «Габима» по тому же произведению Д. Пинского в 1919 г. в постановке Владимира Мчеделова и в сценографии Георгия Якулова. Весь спектакль был построен как цитаты из



Сцены из спектакля «Вечный жид» по Давиду Пинскому (режиссер Яков Бергольский). Май 1943 г.

символического реализма Александра Таирова и психологических реминисценций из игры Веры Комиссаржевской — как ивритская версия русского театра. Стремление постановщиков увидеть в еврейской трагедии вселенское начало превращало текст Д. Пинского в трагическую сценическую абстракцию, где только два образа были созданы в соответствии с историческим иудейским смыслом — Хана Ровина в роли матери Машиаха и Нахум Цемах в роли Пророка — без декоративных восточных жестов и модернистского растягивания и пришепывания слов. Каждый их шаг был органичной демонстрацией их личной трагедии потери Храма и веры в рождение Спасителя. Однако неслучайно глобализм «Габимы», ставший знаменем новой национальной трагедии, не прижился в Израиле именно в силу своего идеализма и в силу приверженности мировым стандартам остался лишь классикой.

Наоборот, черты еврейского театра в годы Катастрофы ясно просматриваются во многих спектаклях современного израильского театра. В чем? Прежде всего в умении малыми средствами построить конкретное еврейское пространство, связанное с реалиями известного аудитории сюжета. Если внимательно всмотреться в снимки из Вильнюсского гетто 1943 г., мы увидим прежде всего не пустоту, которую можно заполнять своим воображением, а одновременно четыре мифологических пространства. С левой стороны — Иудейские горы, где располагается деревушка, единственный смысл жителей которой — связь с Иерусалимом. Справа — намек на образ их веры, где камни образуют две каменные скрижали. Второе пространство — дорога в еврейскую столицу, выложенная каменными надгробиями — *мацевот*. Третье пространство — на горизонте уменьшенные очертания Старого города, где расположен Храм. Четвертое — световой обратный занавес — образ присутствия Бога в Иерусалиме. Наконец, есть пятая сцена — конкретный зал театра в Вильнюсском гетто, в диалоге с которым продолжается спор с еврейской судьбой и ее предназначением. Умение построить коридор во времени, совместить пространства, разыграть прошлое как вопрос к настоящему, синтезировать в характерном быте национальное бытие — особенность этого показательного спектакля театра Вильнюсского гетто, напомнившего о предвоенной славе Макса Вискинда.

Второй особенностью его режиссуры, воссозданной здесь Яковом Бергольским, является духовное единство актерского ансамбля, выстроенного с геометрической точностью треугольника, возвышающегося над крутом — как половины звезды Давида — знака судьбы над жизнью общины. Актерских звезд здесь нет — даже мать Машиаха в исполнении Мирьям Ганянской не на возвышении, а внизу, в эпицентре общего круга. Закон этой сцены — семейственная интимность, объединяющая актеров с публикой, предполагающая в сценическом языке взаимопонимание и открытую сердечность. Современный израильский театр построен на семейственности как эстетическом принципе, раздражающем европейцев. Между тем эта особенность еврейского театра — национальная черта, проявленная и особенно отточенная в искусстве Катастрофы. Еще одна деталь того зрелища — гармоничная диалогическая хореография и контрастные чернобельные костюмы Нины Герштейн. Они напоминают символику еврейских манускриптов и молитвенные сцены в синагоге, где все и каждый в отдельности ведут свой диалог с Богом, задают свои вопросы: почему, зачем и во имя чего?

Весь спектакль был иллюстрацией к идее Якова Генса о необходимости палеоэтнографии в гетто — изучения иврита и подготовке тех, кто спасется, к буду-

щей жизни. Цитирую по пьесе Иегошуа Соболя «Гетто», основанной на документах Вильнюсского гетто. Г е н с: «Есть другая форма сопротивления: не борьба, не леса, не даже подполье. Они завоевали всю Европу. Как нам бороться с ними? Только силой духа. “Не силой, не властью, но духом сказал Господь!”... Когда они исчезнут, какими останутся наши души? Чистыми, здоровыми или пораженными смертельной болезнью? Мы должны построить стены вокруг наших душ...»²⁴ Такими стенами вокруг душ — духовной защитой для обреченных была заключенная в пьесе Давида Пинского мысль о рождении Спасителя именно при крушении Храма, в момент Катастрофы. Эта первооснова еврейской философии поддерживала, давала силы узникам.

Однако в зале вместе со своей свитой сидел и комендант Киттель — нацист и молодой артист (в 1943 г. ему был 21 год). Он играл на саксофоне и фортепиано, окончил, по свидетельству А. Суцкевера, театральную школу в Берлине и школу убийц во Франкфурте²⁵. Именно в силу своих артистических и политических качеств он был послан для ликвидации Литовского Иерусалима. Киттель наслаждался игрой артистов, он прекрасно понимал, с кем имеет дело. Он был удовлетворен и спокоен, ежесекундно ощущая свою финальную миссию... При уничтожении гетто он играл на пианино, сопровождая «своих» евреев в ад...

Спектакль «Вечный жид» ивритской театральной студии был прямым вызовом Киттелю, всей нацистской идеологии, ибо был направлен на развенчание антисемитского мифа о Вечном жиде как общехристианской трагедии. Нацисты перепечатали из средневековых манускриптов изображение еврея, бьющего Христа по дороге на Голгофу, ритуально убивающего христианских детей ради выпечки пасхальной мацы, бездомного, чужого, расплотившегося, как крыса, дьявола с волосами и рогом на лбу... Идея *Judenfrei* — очищения от евреев была рождена этим антисемитским мифом, подтвержденном в нацистском фильме 1940 г. “*Der Ewige Jude*” («Вечный жид»). Этот фильм сопровождал выставку «дегенеративного искусства», главная идея которой была доказать, что еврей никогда не будет прощен, он вечно виноват, он живое привидение, выжившее с древних времен.

Давид Пинский в 1906 г. вслед за Самуилом Гиршенбергом один из первых переосмыслил образ Вечного жида, наполнив его новым содержанием: еврейским смыслом и идеями сионизма. В спектакле театра Вильнюсского гетто Вечный жид — не богоубийца, обреченный на скитания за свои грехи, как проклятый Каин, а вечная жертва ненависти, странствующий мистический нищий пророк, спасающий евреев. Главный герой «Вечного жида» (по Д. Пинскому, 1943 г.) — бессмертный от рождения в момент крушения Храма, т. е. в период национальной катастрофы. Его предназначение — помогать, подобно пророку Элиягу (Илие), который бессмертен и приходит к евреям в праздник Песах... Он вечно одинокий скиталец, ибо его миссия — освобождение евреев, построение Третьего храма, спасение человечества. Он свидетель крушения как одновременного знака грядущего возрождения. Он живой мост между прошлым и будущим.

Эта концепция Вечного жида из Вильнюсского гетто соответствовала еврейскому фильму «*Дер вандерер ид*» («Странствующий еврей») 1933 г. Это была концепция еврея как вечного искателя истины, носителя правды и неугасимого света. Такая постановка вопроса в гетто сама по себе была политическим вызовом и демонстрацией.

До 23 сентября 1943 г., когда гетто было ликвидировано вместе с театром, оставалось всего четыре месяца. Уже погиб в 1942 г. в Треблинке режиссер Макс

Вискинд, в июле 1943 г. в Понарах убьют птицу певчую и танцовщицу Любу Левицкую, в сентябре 1943 г. при закрытии гетто погибнут Эстер Липовская и Со-ня Минц, в сентябре 1944 г. расстреляют и не успеют сжечь в концлагере Клоога (Эстония) актеров Шабтая Блайхера и Иекутиеля Ротенберга, в мае 1944 г. в ла-гере Кейла (Эстония) убьют любимца публики Макса Садовского, в июле 1944 г. в лагере НКРА будет уничтожен ведущий артист Яков Бергольский, в январе 1945 г. в Балтийском море под Кенигсбергом будут утоплены Лейб Розенталь и Катриэль Бройде — авторы и постановщики сатирических ревью, тексты кото-рых, как и всех театральных спектаклей, были для многих надеждой и опорой. В живых останутся единицы: Хаеле Розенталь, Дора Рубина, Израэль Сегаль.

А пока в июне 1943 г. они собрались на общее собрание, чтобы обсудить ре-пертуар будущего сезона. Вовсю идут репетиции «Тевье-молочника» по Шолом-Алейхему, и на малой сцене в начале сентября 1943 г. артисты исполняют ревью Катриеля Бройде «*Мойше, хальт зих!*» («Мойше, держись!»). Вот слова финала:

*Эс шлогт ди шо, мир зайнен до —
Мир кужн ин ди вайтн, си верт дер хемл видер бло,
Си кумен найе цайт —
Ун хоч дер вит из финцтер шток —
Вартн мир гедулдик —
Эс кумт дер тог, эс шлогт ди шо —
Дан фалт дер, вер си из шулдик²⁶.*

Час идет, борется и утверждает: мы здесь!
Мы смотрим в будущее, небо снова станет голубым!
Придут новые времена...
И хотя вокруг непроглядная тьма,
Мы терпеливо ждем —
Придет день и пробьет час:
Падет тот, кто виновен!..

«Искусство за гранью бытия» — так оценил этот неповторимый театр спа-сенный в Катастрофе Ионас Турков. «И если Вильна была названа Литовским Иерусалимом, то Вильнюсское гетто заслуживает по культурной уникальности звания Иерусалима всех гетто»²⁷, — писал он после войны.

Гитлеровская мистическая эстетика осталась в истории европейского кошма-ра, а искусство еврейских артистов, особенно в Вильнюсском гетто, — нетлен-ный художественный феномен. Его черты были эстетическими кодами жизни. Еврейское творчество периода Катастрофы обозначило художественные акцио-мы, ставшие основой творчества не только современного израильского театра, но каждого честного художника, апеллирующего к общечеловеческой памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Theatrical performance during the Holocaust / Ed. R. Rovit, A. Goldfarb. Cambridge, 1999.

² Theatre under the Nazis / Ed. D. London. Manchester, 2003.

³ Rovit R. Cultural ghettoization and theatre during the Holocaust: Performance as a Link to Community // Holocaust and Genocide Studies. 2005. Vol. 19 (3). P. 459—486.

⁴ Spotts F. Hitler and the power of aesthetics. L., 2003.

⁵ Yiddish theatre: New approaches // Ed. J. Berkowitz. Oxford; Portland, 2003. P. 23.

⁶*Spotts F.* Op. cit. P. 165.

⁷Культурбунд — союз, в который в Германии в 30-е гг. объединились артисты-евреи, когда евреям было запрещено посещать немецкие театры и концертные залы и возникла потребность в театрах для евреев. Этот союз ставил перед собой задачу поддержать еврейское искусство на доступном для большинства немецком языке. — *Ред.*

⁸*Katcherginsky Sh.* Churbn Vilne, New-York, 1947. (Yiddish).

⁹*Kruk H.* Togbuch fun Vilner geto. New-York, 1961. (Yiddish).

¹⁰*Sutzkever A.* Fun Vilner geto. Moskve, 1946. (Yiddish).

¹¹*Dvorzhetsky M.* Erushalaim d'Lita in kampf un umkum. Paris, 1948. (Yiddish).

¹²*Blaicher Sh.* Ain un zvanzik un ainer. Vilno, 1942; New-York, 1962. S. 15. (Yiddish).

¹³*Kruk H.* Op. cit. P. 36.

¹⁴*Segal Israel* interviewed by J. Sobol: Video (Arch. of Haifa's Theatre, 1984 (Heb.)); *Segal I.* Der ershter concert in Vilner geto // Fun leztn hurbn. Minchen, 1946. (Yiddish).

¹⁵*Roskies D.* Jewish cultural life in the Vilna Ghetto // Lithuania and the Jews: The Holocaust Chapter: Symposium Presentations / Holocaust Museum. Washington, 2004. P. 33—34.

¹⁶Иегуда Лива бен Бецалель (1512?—1609), известный как Магарал (Махарал, Маараль) из Праги, — раввин, богослов, мыслитель и ученый. Существует легенда, что он создал Голем (др.-евр. «комок», «неоформленное») — глиняный истукан, который оживил посредством магии и который, вырвавшись из-под контроля своего создателя, стал опасен. — *Ред.*

¹⁷Archive Vilno, 4315903-J.O.; Vilnius ghetto records, 1941—1944 (Jadvashem, A.0105, 1999 Microfilm).

¹⁸*Sutzkever A.* Op. cit. P. 104—105.

¹⁹Lexicon of the Yiddish theatre / Ed. by S. Zilbercwaig. Mexico, 1967. V. 5. P. 4113—4118.

²⁰*Veichert M.* Zichronot. Tel-Aviv, 1961. S. 331, 342. (Yiddish).

²¹*Turkov J.* Farloshene shtern. Buenos-Aires, 1953, S. 230. (Yiddish).

²²*Ringelblum E.* Ctavim fun Geto. Warsaw, 1963. V. 2. S. 202. (Yiddish).

²³Вечный жид, или Агасфер, — герой средневековых сказаний, еврей-скиталец, осужденный Богом на вечную жизнь за то, что не дал Христу отдохнуть (по многим версиям, ударил его) по пути на Голгофу. Однако истоки этих сказаний обнаруживаются еще в древних мифах и преданиях, которые не имеют отношения к евреям. К легенде об Агасфере обращались И. В. Гете, Э. Сю, Х. К. Андерсен, В. А. Жуковский и др. — *Ред.*

²⁴*Соболь И.* Гетто // Театр. 1990. № 10. С. 175.

²⁵*Sutzkever A.* Op. cit. S. 148.

²⁶Songs never silenced // Lider fun di getos un lagern. N. Y., 2003. P. 142.

²⁷*Turkov I.* Teaters in getos un konzentracie-lagern // Yiddisher teater in Eirope zvizhn Beide velt-milchomot. New-York, 1968. S. 487. (Yiddish).