

**Рути Абелиович**

(Тель-Авив, Израиль)

Доктор философии по истории театра

Старший преподаватель, Кафедра театра, Тель-Авивский университет

Email: abeliovich@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0000-0003-4121-9693

## **Идишская Атлантика: Луис Цвибель и транснациональное посредничество в развлекательном идишском театре**

*Аннотация:* Статья посвящена фигуре Луиса Цвибеля, суфлера и театрального агента, оказавшегося посредником в перемещениях идишского драматического репертуара через Атлантику. В истории идишского театра Цвибель – персонаж маргинальный: он не был ни крупным актером, ни певцом, ни новатором сцены. Анализируя деятельность Цвибеля, автор обрисовывает закулисную работу, выполняемую агентом-медиатором театрального процесса. Учитывая логику коммерческой стороны театральной жизни, рассматривая закулисные практики как сущностные компоненты сцены, автор стремится осмыслить суть медиаторства Цвибеля и его роли как в преобразовании идишского театра, так и в «глобальной» пространственной циркуляции идишского репертуара в начале XX в. Статья начинается с описания трансатлантической сети идишского театра, возникшей в первую декаду XX столетия, акцентируя таким образом внимание на внешних обстоятельствах, сопровождавших деятельность Цвибеля. Затем автор обращается к медиаторству Цвибеля как примеру *modus operandi* идишского театрального сообщества и рассуждает о преобразующем воздействии медиатора. В завершение статьи отмечаются последствия практик медиаторства для понятия авторства, бытовавшего в ранние годы идишской развлекательной театральной культуры.

*Ключевые слова:* идишский театр, суфлирование, развлекательный театр, транснациональное, театральные сети

DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.07

Становление нового идишского театра было напрямую связано с массовой эмиграцией восточноевропейского еврейства. Два с половиной миллиона евреев пересекли Атлантику в промежутке между 1880 и 1920 гг.,

иммигрировав в Соединенные Штаты из Восточной Европы; в это же время возникли новые формы и практики еврейского театрального искусства. Создатели еврейских театров, по словам Дебры Каплан, «не выезжали на гастроли», ибо на гастролях они *были всегда* [Caplan 2008, 7]<sup>1</sup>. Каплан описывает международную сеть театральных деятелей, тех, кто создавал и поддерживал множество театральных проектов одновременно, осуществляя их в разных центрах еврейской миграции, обращаясь к идишеязычной аудитории, рассеянной по всему земному шару. В отсутствие государственной еврейской инфраструктуры идишский театр играл важнейшую консолидирующую роль: театральные спектакли и звучащие в них песни объединяли еврейскую диаспору на разных континентах под знаком общего языка, общей истории и мифологии [Там же, 7].

Транснациональная еврейская театральная сеть со своим установившимся репертуаром, распространяемым по континентам странствующими театральными деятелями, была устроена в соответствии с организационными принципами и профессиональными практиками транснационального (преимущественно европейского) шоу-бизнеса того времени. Насыщенный событиями период с 1850 по 1914 г., по словам Кристофера Балма, считается «первой фазой глобализации», которая, согласно Майклу Гейеру и Чарльзу Брайту, определялась «всемирными “процессами снятия с мест”, ускоряющейся мобилизацией народов, вещей, идей, образов, растворением их в пространстве и времени и попытками как локальных правителей, так и глобальных имперских режимов остановить это движение и водворить странников на место» [Geyer, Bright 1995, 1034–1060, 1053. Цит. по: Balme 2019, 13]. Идишский театр участвовал в общемировом процессе, чему немало способствовала еврейская миграция, перемещение больших масс еврейского народа через океан и перевод давних идей и практик еврейских бродячих артистов на язык индустрии зарождающегося коммерческого театра.

С момента своего возникновения театр на идише был ориентирован на рынок, на распространение по Европе и за ее пределами, на перемещение театральных деятелей и спектаклей, на циркуляцию и размножение сценариев, нот и сопутствующих этому товаров. Многие ученые – Зехавит Штерн, Эдна Нахшон, Йозель Берковиц, Нина Варнке и Тоба Маркенсон отмечают, как набрал обороты идишский театр в 1876 г. в румынских Яссах, когда Авром Гольдфаден и его разношерстная театральная группа превратили традиционных еврейских бродячих перформеров в театральных трансмигрантов, которые стали перемещаться между континентами, распространяя свой репертуар по новым и старым анклавам еврейской диаспоры [Sandrow 1996; Sandrow 2016, 64–83; Stern

<sup>1</sup> Курсив автора.

2011; Caplan 2014, 296–317; Warnke 2013, 23–41; Markenson 2020, 455–76; Nahshon 2009; Steinlauf 1995, 44–65].

Мишель Эспань и Михаэль Вернер, ведущие специалисты в исследовании культурного трансфера, объясняют, что межкультурный трансфер есть продукт воздействия не каких-то абстрактных сил, но «конкретных людей-посредников», чья роль и влияние имели как индивидуальный, так и специфически профессиональный характер, описываемый новой профессиональной терминологией [Espagne, Werner 1985, 503–510, 506]<sup>2</sup>. Стремление раскрыть центральную роль театральных посредников лежит в основе работы Ник Леонгардт, прослеживающей личные и профессиональные трансатлантические траектории отдельных театральных деятелей, кто, по ее словам, был представителем «профессии часа». Речь о медиаторах театрального процесса – агентах, плейброкерах, импресарио, имена которых не встретить ни на театральных афишах, ни в учебниках истории [Leonhardt 2021, 95]. Продолжая начатую Леонгардт линию исследования, эта статья посвящена Луису Цвибелю, одному из ведущих театральных медиаторов, суфлеру и литературному агенту, способствовавшему географическому и культурному перемещению идишского театра из США в Восточную Европу. Соответственно здесь не предлагается анализ отдельных пьес, актерских практик, постановок и театральной архитектуры; в работе также не рассматриваются вопросы, связанные с циркуляцией эстетических идей. Рассматривая логику и коммерческие аспекты театральной жизни, закулисные практики и режимы работы как важнейшие компоненты сценической продукции, это исследование нацелено на то, чтобы понять суть посреднической деятельности Цвибеля, его роль во «всемирном» распространении и трансформации театра на идише в первой декаде XX в.

Луис Цвибель был суфлером в идишских театрах Нью-Йорка; при этом он поддерживал тесные профессиональные и личные связи с европейской идишской театральной сценой. В истории идишского театра Цвибель считается фигурой малозначительной: он не был ни крупным актером, ни певцом, ни режиссером-новатором. Однако, будучи суфлером, Цвибель имел доступ к полным версиям пьес и сценарных текстов, что сделало его посредником в форсировании популярного американо-идишского репертуара на идишской сцене Лемберга (ныне – Львов, Украина). Это обеспечило процветание лембергского Театра Гимпеля, одного из самых успешных идишских театральных коллективов в Восточной Европе. Исследуя подробности деятельности Цвибеля, статья проливает свет на закулисную работу театральных агентов и посредников. Разговор об этом начинается с описания трансатлантической сети идишских театральных деятелей в первое десятилетие XX в. и контекста, в котором

<sup>2</sup> Цит. по англ. переводу: Leonhardt 2021, 95.

Цвибель работал. Затем рассматривается собственно посредническая деятельность Цвибеля как пример *modus operandi* идишской театральной сети с тем, чтобы оценить преобразующее воздействие этого механизма на текущий театральный процесс. В заключение показано влияние практики посредничества на формирование концепции авторства в ранний период идишской массовой театральной культуры.

## Идишская театральная сеть

Распространение идишского театра по всему миру зависело от деятельности целой сети драматургов и композиторов, актеров и музыкантов, суфлеров, агентов и импресарио. Установив трансатлантические связи, эти театральные деятели создавали и поддерживали идишскую театральную сцену и в странах Европы, и за ее пределами, включая Ближний Восток, Северную и Южную Америки [Caplan 2014, 296–317; Warnke 2013, 23–41; Markenson 2020, 455–476; Nahshon 2009]. Работа Нины Варнке «Направляясь на Восток: влияние американских идишских пьес и актеров на идишскую сцену в царской России, 1890–1914» (Going East: The Impact of American Yiddish Plays and Players on the Yiddish Stage in Czarist Russia, 1890–1914) положила начало осмыслению транснациональных связей между идишскими театрами Восточной Европы и США [Warnke 2004, 1–2]. Обращая внимание на обширный американско-идишский репертуар в архиве драматической цензуры Российской империи, Варнке наглядно показывает, как императорский запрет на идишский театр привел к сокращению объема идишской драматургии в России. В результате отличавшийся особой плодовитостью нью-йоркский идишский театр стал основным источником развития идишской сцены в целом. Новый американский репертуар провозили актеры, композиторы и суфлеры, а затем его продавали местным театральным деятелям и издательствам. Поскольку идишский театр был коммерческим проектом, ориентированным на кассовые спектакли, репертуар по мере перенесения из Америки в Европу менялся и адаптировался под вкусы местной публики<sup>3</sup>.

Исследователи нового еврейского театра зачастую сосредоточивают свое внимание на траектории движения из Восточной и Центральной Европы в Америку и Палестину. Эта траектория обозначает символический переход из «старого» традиционного мира в *новые* многообещающие земли [Alroey 2021, 62–90]. Прибытие и интеграция еврейских мигрантов в новые для них места, построение ими новых сообществ подробно изучались. Вместе с тем, хотя эта траектория и была, несомненно, основ-

<sup>3</sup> Об идишеязычной театральной публике Нью-Йорка см.: [Bialik 1987, 97–105; Warnke 2004, 201–216; Warnke 2001].

ной, история еврейского театра позволяет также изучить и движение в обратном направлении: путь евреев из новых домов и стран миграции обратно к своим «прежним домам». К 1880 г. кораблекрушения уже стали редкостью и, как пишет Тобиас Бринкман, пересечение Атлантики превратилось во вполне обычное дело. Правительства разных стран стали строже регулировать общественный транспорт и предъявлять какие-то требования к гигиене и общим правилам безопасности [Brinkman 2013, 1–6]. Благодаря технологическому прогрессу в области морских перевозок путешествие из Восточной Европы в Америку и обратно можно было проделать за три с небольшим недели. Это позволяло американским театральным работникам ездить в Восточную Европу летом, особенно в те месяцы, когда театральные сезоны в Нью-Йорке заканчивались и театры закрывались.

Циркуляция драматургии на идише между двумя ведущими центрами еврейской диаспоры имеет реальные – равно как и символические – аспекты, касающиеся взаимосвязей между процветающей театральной сценой в Соединенных Штатах и путями ее проникновения в Восточную Европу. Моя задача – исследовать, как поездки через Атлантику формировали образы и сочиняемые сюжеты народа и его текстов, как менялись вследствие этих поездок театральные формы, темы и практики. На более широком и теоретическом уровне предлагаемое исследование конкретного случая и конкретной фигуры, возможно, откроет характер взаимосвязей между способами перемещения в пространстве и глубинными смыслами авторства и его истоков. Избранный нами фокус – перемещение идишского театра через Атлантику – высвечивает такие темы, как мобильность, культурный обмен, культурные контакты и гибридность. С этой точки зрения возникновение пьес, публики и театральных постановок предстает как результат коммерции и передвижений через Атлантику и вокруг нее.

Акторно-сетевая теория, представляющая идишский развлекательный театр в Восточной Европе и Соединенных Штатах в категориях общемировых тенденций и транснациональных маршрутов, может обнаружить в этих процессах то, что Арджун Аппадурай называет «производством локальности» [Appadurai 1996, 178–200]. Аппадурай считает «локальность» понятием, прежде всего, относительным и контекстуальным, а не скалярным или пространственным. Подобный подход выдвигает на передний план механизмы создания и функционирования театральных сетей, включающих маршруты, агентов передачи текстов или сценических практик и медиа. Эти матрицы создаются актерами – драматургами, композиторами, актерами, суфлерами, текстами и звукозаписями, притом что все они воздействуют друг на друга. Признание архивных театральных реликвий (текстов, записок и т. п.) составляющей частью театральной сети может создать пространство для теоретическо-

го осмысления связей между театральными агентами. Это также позволит проанализировать способы и пути передачи текстов и прийти к пониманию преобразований, произошедших в идишском развлекательном театре в период его вояжей через Атлантический океан. В таком случае техники и практики, присущие вышеупомянутым актерам, предстанут как этнография изучаемого нами поля<sup>4</sup>.

Сеть, как объясняет Бруно Латур, зависит от акторов, служащих «проводниками» – «переносчиками» смыслов, а также функционирующими как «посредники», которые «преобразуют, переводят, искажают и изменяют передаваемые ими смыслы или их элементы» [Latour 2005, 39]<sup>5</sup>. По этой причине, «исходя из того, что имеется в начале посредничества, никогда нельзя предвидеть то, что будет в завершении его; необходимо каждый раз учитывать специфику посредника» [Там же, 39]<sup>6</sup>. Когда мы изучаем поток текстов, постановок и театральных работников, перемещающихся на рубеже XIX–XX вв. туда и обратно между Восточной Европой и США, на первый план выходит Атлантический океан, выполняющий роль важной матрицы, где обнаруживаются «архивы связей» между людьми и локациями и раскрывается трансформирующая деятельность театральных посредников. Какие же трансформации претерпел идишский театр во время своих путешествий через океан?

### Йосеф Латайнер и американский идишский репертуар

Драматург, суфлер и режиссер Йосеф Латайнер (псевдоним Йосефа Финкельштейна, 1853–1935) играл ключевую роль в европейском и американском развлекательном идишском театре рубежа веков. Латайнер начал заниматься театральным продюсированием в Румынии, оттуда отправился на восток, в Российскую империю, организуя театральные постановки везде, где только мог. В 1884 г., после того, как царское правительство запретило ставить спектакли на идише в Российской империи, Латайнер эмигрировал в Нью-Йорк, где в основном занимался сочинением и постановкой музыкально-драматических текстов. В ранние годы американского идишского театра Латайнер стал ключевой фигурой на нью-йоркской театральной сцене – он был постоянным драматургом нескольких театральных трупп и славился своей плодовитостью. Его наследие насчитывает около двухсот драматических текстов, написанных и поставленных в 1880-е и позже [Zylbercweig 1931, 2, 964–990; Perelmutter 1952,

<sup>4</sup> Об акторно-сетевой теории см.: [Latour 2005, 46]. Рус. пер.: [Латур 2014]. Об акторно-сетевой теории применительно к исследованиям театра см.: [Balme 2019; Schweitzer 2015].

<sup>5</sup> Рус. пер.: [Латур 2014, 58].

<sup>6</sup> Рус. пер.: [Там же, 58].



61–65]. Располагаясь в Нью-Йорке, его театральная антреприза работала с видными композиторами, менеджерами, продюсерами, исполнителями и музыкантами. О популярности его постановок свидетельствовали коммерческие аудиозаписи и театральные сувениры, а также ежедневные рецензии и критические статьи в прессе.

К 1890 г., как объясняет Варнке, Нью-Йорк сделался мировым центром идишского театра, превратившись из регионального явления в транснациональную развлекательную сеть. Театральных работников, драматургов и актеров из Восточной Европы привлекал новый нью-йоркский театр, который обслуживал огромную аудиторию, жаждущую развлечений. Вскоре, как отмечает историк театра Бернгард Горин, нью-йоркский репертуар «стал пищей для души всех прочих идишских театров в мире» [Gorin 1929, 2: 190]<sup>7</sup>. Соответственно, американские идишеязычные драматурги, такие как Йосеф Латайнер и его главный конкурент Мойше Гурвиц, стали основными поставщиками текстов для мирового коммерческого репертуара идишских театров [Warnke 2004, 1–2]. На протяжении 1890-х гг. американские пьесы на идише появились и в театрах Восточной Европы. Согласно Варнке политическая либерализация, принесенная революцией 1905 г., позволила идишскому театру вновь расцвести в Российской империи, что привело и к растущей потребности в новых пьесах, и к публикации драматических произведений [Там же, 15]. К тому времени за плечами у Латайнера было уже несколько очень успешных оперетт, поставленных в США. Он жил в Нью-Йорке, а тексты его странствовали по Восточной Европе и звучали со сцен, обращенных к европейской аудитории. В Европе успешные музыкальные мелодрамы Латайнера и его комедийные пьесы широко исполнялись как любительскими, так и профессиональными гастролирующими труппами, а также странствующими звездами и комедиантами развлекательного театра. Его пьесы, очевидно, занимали важное место в репертуаре развлекательного идишского театра не только в Нью-Йорке, но и по ту сторону Атлантики: они шли в Галиции и в городах черты оседлости. Прослеживая маршруты сценических произведений Латайнера, мы обнаруживаем историю театра, тексты которого были написаны в Америке иммигрантами, приехавшими из Европы и отправившимися затем обратно на свою восточноевропейскую родину, принося с собой элементы «новой» культуры. История обратной миграции идишского театра позволяет нам проследить циркуляцию театральных постановок, происходящие в них изменения, рассмотреть способы продюсирования и то, как все это было взаимосвязано и как влияло на новую еврейскую идентичность.

Репертуар, импортированный из США и появившийся на еврейской восточноевропейской сцене преимущественно между 1896 и 1906 гг.,

<sup>7</sup> Цитируется по [Warnke 2004, 1–2].

состоял по большей части из оперетт, мелодрам, комедий и пьес, затрагивающих темы повседневные, бытовые и политические, а также драматических текстов, представлявших эпизоды из еврейской истории, сюжеты из Танаха и национальные мифы<sup>8</sup>. На метауровне это был репертуар, устанавливающий кросс-культурные контакты, разрешающий своей аудитории через тексты и музыку приобщиться к быстроте перемен, вызванных снятием с мест, переселением и миграцией большого количества людей. Иными словами, это был репертуар, в фокусе которого находилась проблематика движения и странствия. Идея о том, что идентичность не полностью определяется корнями, но формируется отношениями между местонахождением и социальной позицией, особенно важна в исследовании обратной миграции идишского театра из США в Восточную Европу. Мы видим, как само переселение, лишение корней может породить особую идентичность, порожденную опытом понимания другого.

Вследствие трансатлантических путешествий менялись формы драматических текстов. Пьесы переписывались, преображались в соответствии с местным вкусом и стилем, их язык подстраивался под местную аудиторию, они нередко публиковались и были предназначены для продажи. Некоторые популярные пьесы посылались в издательства – как в Варшаве, так и на периферии, – специализировавшиеся на публикации и продаже драматургических произведений на идише. При этом инициатива публикации идишских пьес шла не от драматургов. Насколько нам известно, Латайнер никак не участвовал в издании своих сочинений в Европе.

Как указывает летописец идишского театра Залман Зильберцвайг, эти драмы издавались без разрешения авторов; иными словами, они были украдены у авторов [Zylbercweig 1931, 2: 964–90]. Кто же мог восстановить полностью драматический текст того или иного спектакля? Лишь актеры и суфлеры, знавшие роли наизусть и способные реконструировать все реплики персонажей и сценические ремарки. Таким образом исполнители, переносившие тексты через географические границы, становились агентами культурного трансфера. Пьесы, изданные в Польше, на первый взгляд могут показаться наиболее «авторитетными»: они были официально опубликованы и официально продавались, в итоге получив более широкое распространение. Однако это обманчивое впечатление, поскольку драматические тексты Латайнера прибывали в Восточную

<sup>8</sup> Например, пьеса Гурвица *Di Kraft fun Sh'ma Yisroel* («Мощь Шма Израиль») или пьеса Латайнера *Seder Nacht* («Ночь Седера»), а также пьесы по библейским сюжетам: *Yehuda un Yisroel* («Иехуда и Израиль»), *Joseph und zayn brider* («Иосиф и его братья») Латайнера, *Yetziat Mizraim* («Исход из Египта») Гурвица; такие спектакли-мюзиклы на исторические темы, как *Churban Yerusalem* («Разрушение Иерусалима») Латайнера и *Shabtai Zvi* («Шабтай Цви») Гурвица.



Европу в своем исходном виде, то есть в виде блокнотов, где от руки были написаны роли и ноты, или же пьесы целиком в форме сценической партитуры. Таким образом, опубликованные пьесы Латайнера показывают нам процесс, обратный привычной траектории театральной постановки: не от напечатанного текста к сцене, но в противоположном направлении – от устной передачи к письменной форме.

Динамичный, разнообразный, перформативный характер драматургии Латайнера открывается в тех изменениях, что появились во время европейских постановок его пьес. Премьера драмы Латайнера «Ди Фарблондзете нешоме» («Странствующая душа») состоялась в США в 1895 г., позже она была поставлена в Европе под названием «Соре Шейндл фун Егупец» («Сара Шейндел из Егупеца»), в котором содержался ложный намек на связь с миром Шолом-Алейхема. Под этим же названием пьеса была опубликована издательством Й. Лидского в Варшаве в 1902 г. Драма «Габриэль одер ди либе фун а йидише фрой» («Габриэль, или Любовь еврейской женщины») была впервые поставлена в 1901 г. Это была адаптация немецкой пьесы, известной под названием «Вос айне фрой кон» («Что может одна женщина»), позже ее ставили под названием «Габриэль дер молер» («Габриэль-художник»). Когда эта пьеса попала в Европу, она приобрела огромную популярность и была издана в 1907 г. под названием «Чинке пинке одер Габриэль дер молер» («Чинке Пинке, или Габриэль художник») варшавским издательством «Библиотека идишского театра».

Изменения затрагивали не только названия пьес и спектаклей, но и музыку; музыкальные номера включались в действие произведений Латайнера. Например, премьера представления по пьесе «Хурбн Йерушалаим» («Разрушение Иерусалима») состоялась в Нью-Йорке 1 января 1890 г., пьеса сопровождалась музыкой Джакомо Минковского. Позже эта же пьеса была поставлена в Европе с музыкой Лео Лиова и Иццока Шлозберга и опубликована в 1908 г. издательством «Библиотека идишского театра».

Рассмотрение драматических текстов в их историческом контексте, включая способ передачи из одного культурного контекста в другой как центральный аспект их значимости, позволяет увидеть траектории культурного обмена и культурной трансформации, пролегающие между диаспорами. Маршрут через Атлантику воспроизводит путь кольцевого, или циклического номадизма, при котором ни одно место не является (и в то же время – любое место является) домом; в такой модели каждый периферийный центр временно превращается в головной, позволяя тем самым выйти за пределы понятий культурного центра и периферии и посмотреть на ритмы и процессы, порождающие эти понятия. Поскольку путь пролегал в основном по морю, то море оказывало глубочайшее влияние на идишский театр: определяло темпы передвижений и маршруты, диктовало цены на спектакли и сезон новых постановок. Корабли

перевозили драмы, музыкальные партитуры, звукозаписи, актеров и суфлеров. Транснациональный взгляд на еврейский развлекательный театр приводит к изучению механизмов трансфера, способов посредничества и путей перемещения агентов-посредников. Возникает необходимость исследования роли идишских суфлеров, театральных агентов и посредников, соединявших своей деятельностью разделенные океаном еврейские общины. Эти люди, как и Луис Цвибель, становились медиаторами коммуникации, обеспечивавшими передачу информации о пьесах и спектаклях. Будучи странствующим посредником (одной ногой – в одном мире, другой – в другом), не принадлежа полностью ни одному из них, Цвибель примерял на себя одновременно множество ролей как на сцене, так и за ее пределами.

### Луис Цвибель – суфлер

Луис (Лазарь) Цвибель родился в Фэлтичени (Румыния) в 1862 г. Он эмигрировал в США в середине 1880-х и с самого момента возникновения американского театра на идише работал там суфлером. В 1894 г. Цвибель поехал в Лемберг (Львов), где установил связи с театром Гимпеля – первым стационарным еврейским театром в Лемберге, открывшемся в 1889 г. под руководством Якова-Бера Гимпеля [Karner, 2005; Aylward 2020, 125–45; Prizament 1968, 286–93; Bechtel 2011, 83–98; Ashendorf 1964, 30–31]. В этом театре Цвибель встретил свою будущую жену Фриду – она одной из первых примкнула к труппе Гимпеля. Позднее она стала звездой идишской сцены, певицей и актрисой, известной под именем Фрида Цвибель-Гольдштейн. Поженившись, Луис и Фрида отправились обратно в США и поступили на службу сначала в Восточный театр (Oriental Theatre, 1888–1889), а затем в Виндзорский театр (Windsor Theatre) под руководством Бориса Томашевского и Мориса Финкеля. Три года спустя они вернулись в Европу. Цвибель умер в Вене в 1907 г.; вскоре после его смерти Фрида вернулась в Америку, где вышла замуж за актера Лейзера Гольдштейна [Zylbercweig 1931, 1: 767; Seiger 1960].

У нас крайне мало сведений о трудах и днях Цвибеля в идишском театре. Самый содержательный источник информации о его деятельности – это несколько суфлерских тетрадей, проштампованных его именем, в них содержатся указания на тексты, с которыми он имел дело, и, возможно, сведения о спектаклях, в которых он участвовал<sup>9</sup>. Перед тем, как

<sup>9</sup> Среди подписанных Цвибелем рукописей – «Ди эмиграцион нох Америка» («Эмиграция в Америку»), «Дер дибек» («Гадибук») Й. Латайнера и пьеса Б. Горина *Der Vilner Balebes* («Домоуправитель»). Эти пьесы упоминаются З. Бейкером [Baker 2004].

переходить к анализу оперативных и символических аспектов работы Цвибеля, важно контекстуализировать его деятельность внутри широкого поля театрального посредничества.

Театральное трансатлантическое посредничество как сфера профессиональных занятий не было новым явлением в последней трети XIX в. Театральные агенты, как указывает Леонгардт, работали вовсю еще в начале века, когда издатели театральных журналов и суфлеры брали на себя функции агентов, драматургов и актеров. В конце века, с 1880-х гг. и позднее, намечается, по словам Леонгардт, «профессионализация» театрального посредничества, которое постепенно становится систематически организованным и выгодным бизнесом [Leonhardt 2021, 81]. Аналогичные процессы происходили и на идишской сцене. Идишский театр становился все более популярным, тем самым проявляя свой потенциал в качестве прибыльной сферы деятельности. В условиях растущей мобильности работники еврейского театра использовали свои поездки для торговли театральными товарами по доверенности, способствуя развитию межкультурных контактов.

Цвибель вовсе не был одинок в своих усилиях перенести американско-еврейский репертуар через океан обратно в Европу. Другой значительной фигурой в области трансфера идишских театральных текстов и партитур был актер и певец Йосеф Гроппер (1866–1911). Путь Гроппера на театральные подмостки начался с обучения канторскому искусству в его родном городе Фэлтичени в Румынии. По прибытии в Бухарест он стал петь в хоре Зигмунда Могулеско, где начинали многие звезды молодого идишского театра<sup>10</sup>. В 1899 г. Гроппер уехал в США, поселился в Нью-Йорке и стал работать певцом и переписчиком ролей в Виндзорском театре под руководством Моисея Гурвица. Позже он перешел в Народный мюзик-холл (People's Music Hall), где выступал как актер и режиссер попури и одноактных постановок. Эта работа позволила ему собирать пьесы и партитуры и со временем стать поставщиком американского репертуара на идишские сцены Европы<sup>11</sup>.

В чем же заключалась роль Цвибеля в театральной сети, связывающей американские и восточноевропейские идишские театры? Каковы были его обязанности? И что дает нам знакомство с его деятельностью для понимания рабочих норм и практик, позволивших идишской театральной «индустрии» стать всемирной? Цвибель был суфлером, посредником и трансатлантическим агентом. Посредничество было в основе всех родов его деятельности. В качестве суфлера Цвибель отвечал

<sup>10</sup> Деятельность Зигмунда Могулеско и его хор упоминаются Марком Слобиным [Slobin 1982, 32–47].

<sup>11</sup> Согласно Зильберцвайгу, фонд М. Гурвица включен в фонд Шолема Перельмуттера в архиве Института изучения идиша (YIVO).

за последовательность эпизодов спектакля и координацию его компонентов. Суфлер – функция театральная, предполагающая непрямой, обходной способ подачи драматического текста. Суфлер, как правило, сидит под сценой и подсказывает актерам реплики, подает знак, когда им следует выходить на сцену, с каких слов начинать, насколько громко, каким тоном и с какой интонацией произносить текст. Предполагается, что суфлер при необходимости способен исполнить всю пьесу целиком, взять на себя любую роль и при этом хорошо разбираться в наиболее верном способе ее исполнения. Контролируя все аспекты постановки, суфлер остается невидимым для аудитории, находится в тени в то время, когда он практически ведет весь спектакль. Его личное представление заключается в том, чтобы играть роль тела, лишенного собственного голоса. Он нашептывает тексты актерам или тихо указывает им, как себя вести, дублируя, как чревовещатель, их тела и голоса, и его действия результативны. В отсутствие собственного голоса суфлер использует язык своего тела [Fridlander 2011, 460–80]. Этот модус присутствия характерен и для культурного посредничества Цвибеля. Он переводит сценическое действие в последовательную телесную хореографию, с помощью которой связывается с актерами и направляет их; «отдавая свой голос» другим, он выстраивает связи в мире идишского развлекательного театра.

Суфлерские подсказки Цвибеля выходили за пределы локального пространства сценической площадки; он сыграл ключевую роль в том, чтобы перенести пьесы и голос Латайнера на сцену Театра Гимпеля, и в том, чтобы приспособить тексты Латайнера к нуждам этого театра. Яков Бер Гимпель (1840–1906) был первым деятелем идишского театра, получившим бессрочное разрешение на управление еврейским театром в Лемберге, что произошло благодаря его многолетней работе в местном польском театре, где Гимпель был тенором в хоре<sup>12</sup>. Это разрешение позволило ему монополизировать еврейскую театральную сцену в одном из крупнейших городов Галиции. Он собрал вокруг себя лучших идишских актеров, многие из которых позднее стали звездами нью-йоркской еврейской сцены, и основал – в 1888 г. – Еврейский театр, мгновенно покоривший местную публику. Гимпель, согласно Йонасу Туркову, не знал идиша и говорил только по-немецки [Aylward 2020, 9–11]. По воле Гимпеля в первые годы существования театра актерам запрещалось говорить на идише со сцены. Гимпель стремился дистанцироваться от традиционного еврейского театра, от языка (идиша), от народных поста-

<sup>12</sup> Эйлуорд упоминает, что образ Гецла бен Гецла в «Блондженде штерн» («Блуждающие звезды») Шолом-Алейхема был срисован с Гимпеля. После его смерти в 1906 г. театром руководили два его сына: Эмиль Гимпель (1867–1942/43?) и Адольф Гимпель (1875–1942/43?) [Turkov 1953, 235–251; Aylward 2020, 7–16].

новок и традиционных амплуа, таких как *бадхен* (шут, скоморох, актер, веселящий публику на свадьбах. – *Прим. перев.*) или *бродер зингер* (букв. ‘певец из Брод’, странствующий бард и комедиант. – *Прим. перев.*)<sup>13</sup>. Это стремление подогревало его интерес к новому американскому еврейскому репертуару. Он скупал записные книжки суфлеров американских театров. Сотрудничая с Гимпелем, переправляя американский идишский репертуар в Восточную Европу, Цвибель был не только курьером, доставляющим тексты пьес, но и редактором, тем, кто вносил в пьесы определенные изменения. Гимпель требовал, чтобы со сцены звучал красивый язык, язык высокого регистра: не «жаргон», а немецкий. Это требование вынуждало Цвибеля создавать новые редакции привозимых им текстов, в частности, переписывать их на сильно германизированном идише. Гимпель также просил сокращать тексты пьес – дабы угодить вкусам местной аудитории [Turkov 1953, 235–251].

Деятельность Цвибеля была направлена на посредничество и перенос репертуара американского идишского театра на европейскую сцену. Цвибель был хорошо знаком с потребностями и ожиданиями восточноевропейских актеров и театральной публики, понимая при этом различия между художественными практиками и логистикой нью-йоркского театра и театра восточноевропейского. Он прекрасно разбирался не только в театральной работе, но и, что не менее важно, в различных бытовых вопросах, так или иначе связанных с театром: в торговых и таможенных правилах, поездках, обмене валюты. Самое главное – он хорошо чувствовал желания и страхи своих клиентов.

Сибилл Крэмер определяет феномен трансмиссии (передачи) как «персонифицированный, материальный процесс», зачастую представляемый как процесс безличный, поскольку «от посредника ожидается невидимость и бесшумность» [Krämer 2015, 13]. Это может объяснить тот факт, что Цвибель был забыт – история идишского театра не хранит памяти о нем. Выступая посредником, Цвибель стремился быть невидимым, незаметным. Независимо от того, что подразумевала подобная позиция, логика работы Цвибеля требовала ощутимого участия: успех пьес Латайнера в Восточной Европе мог быть обеспечен их приспособлением к привычкам местной аудитории, ее повседневной жизни и эмоциональному миру. Цвибель адаптировал пьесы Латайнера так, что казалось, будто они появились на свет в Галиции, а не по другую сторону Атлантики. Таким образом, осуществляемый Цвибелем перенос драматургии из одной части света в другую должен был совершаться по полупрозрачному, тайному каналу с тем, чтобы создать впечатление аутентичного творения, которое достигло своей аудитории словно бы без посредников. Отступая за кулисы и как бы растворяясь в воздухе, высту-

<sup>13</sup> О традиционном еврейском театре и его амплуа см.: [Stern 2011].

пая средством передачи голоса, принадлежащего другому, Цвибель делал драмы Латайнера органичной частью местной еврейской культуры. В сущности, этот акт перенесения американских идишских текстов на восточноевропейскую сцену базировался на иллюзии квазипрозрачного тайного канала связи, целью которого было создание колорита местного произведения, дошедшего до своей публики как бы непосредственно от автора. Однако, как мы увидим дальше, Цвибель не полностью элиминировал свою агентность и не отказался от автономности своих художественных принципов. К тому же он передавал и переделывал пьесы Латайнера без авторского согласия последнего, приспособлявая их к потребностям местного театра. Крэмер рассматривает фигуру посредника как принципиально амбивалентную: когда посредник стремится действовать, он может представить себя в качестве фигуры прозрачной или нейтральной, что в конечном итоге вредит самому акту передачи [Там же]. Эти противоречивые аспекты посредничества Цвибеля отражены в его суфлерских тетрадах, обнажающих его агентность в переносе пьес Латайнера на европейскую сцену.

Суфлирование Цвибеля переключалось с его деятельностью театрального агента, распространяющего тексты пьес и, таким образом, соединяющего миры по разные стороны Атлантики. Его посредничество строилось на отделении авторского голоса от источника и на присвоении себе голоса другого. В этой ситуации авторский голос драматурга подменялся посредником-суфлером и через суфлера поступал к актеру, претерпевая на этом пути разного рода изменения. Антонен Арто понимал суфлирование как перформанс передачи голоса, отделенного от своего источника, отнятого, украденного и воспроизведенного кем-то другим [Derrida 1978, 191]<sup>14</sup>. По словам Зильберцвайга и Горина, большинство драматических сочинений Латайнера и Гурвица были переправлены в Европу без разрешения их создателей. Этот аспект был важен в *modus operandi* Цвибеля. Герберт Блау сопоставляет акт медиации через суфлирование с актом воровства. «Если в основе театрального представления лежит онтологическое воровство, – утверждает Блау, то это, по словам Арто, есть «“тотальная и исходная потеря реальности как таковой”» [Blau 2002, 123]. «Онтологическое воровство», согласно Блау, влечет за собой присвоение слов другого. С этой точки зрения, деятельность суфлера отражает сущностное качество театра: произнесение слов, принадлежащих другому, речь, которая не отражает человеческую идентичность актера, повторение слов, которые исходят не от того, кто их произносит.

Сформулированная Блау связь между «онтологическим воровством» и суфлированием позволяет провести аналогию между медиаторской ролью

<sup>14</sup> Деррида, размышляя об идеях Арто, касается целого ряда его сочинений. Особо важными для Дерриды оказываются наиболее известные работы Арто: *L'ombilic des limbes* (1925), *Le Pese-nerfs* (1925), *Le Théâtre et son double* (1938).



Цвибеля и ролью Гермеса, греческого бога воров, тайн и перекрестков, бога посредничества, коммуникации и перевода. Гермес постоянно находится в движении, перемещается вдоль и поперек множества пространств, выступает как посланец, соединяющий разъединенные миры. Как и суфлер, Гермес отвечает за то, чтобы направлять людей, помогать им разбираться в картах и трассах. Он знает, как расшифровать карту, понять проложенную колею, он умеет читать секретные коды и знаки. Как указывает французский философ Мишель Серре, Гермес воплощает связь между воровством, языком и путешествием<sup>15</sup>. Странник и кочевник, Гермес – как и наш суфлер – умеет ловко управлять языком и, таким образом, выступает как двусмысленная фигура: как коммерсант и как вор. Его красноречие позволяет ему лгать и красть, с тем чтобы донести свое послание.

Действуя из различных коммуникационных loci (мест) – суфлерской ямы под сценой или за кулисами – или же выступая как лицо, передающее и адаптирующее американские идишские пьесы, Цвибель стремился освободить и пьесу, и аудиторию от ограничений, наложенных драматургом. Таким образом он аранжировал сценическое действие, перерабатывая его в соответствии с запросами клиентов. В этом контексте интересна мысль Жака Дерриды о театре, освобожденном от авторства, создающегося литературным текстом, и о противопоставлении ему авторства, порождаемого «физическим сценическим движением» [Derrida 1978, 191]. Деррида выступает против подчиняющего себе главенства письменного языка и призывает к театру, основанному на динамическом языке тела. Примером тому может быть суфлерская деятельность Цвибеля, когда в отсутствие собственного физического голоса он дирижировал происходящим, используя физическую жестикуляцию. Хореография этой жестикуляции выстраивалась в соответствии с установленными знаками, с помощью которых осуществлялось общение с работниками кулис, оркестром и актерами – как на сцене, так и за кулисами.

Из своего местоположения, скрытый от взоров зрителей, Цвибель был ответственен за координацию всего сценического действия. За проявленной им креативностью стояли валы работы, невидной постороннему глазу: скрытый закулисный мир агентов, сотрудников и сотрудниц театральных цехов, чей труд определял механизм фактического рождения театрального представления.

Марвин Карлсон определяет театр как «культурную деятельность, глубинно связанную с памятью и стремящуюся к повторению» [Carlson 2003, 11]. Стремление к систематическому повторению, воспроизведению театрального действия явственно проступает в суфлерских тетрадах Цвибеля, приоткрывая нам закулисный мир театра. Деятельность Цвибеля,

<sup>15</sup> О различных ипостасях бога Гермеса в концепции Серре см.: [Harari, Bell 1982, ix–xi].

представленная в этих тетрадах, может быть охарактеризована как активная, творческая и продуктивная агентность.

### Подача голоса: тетрадь суфлера

Если слова пьесы представляют собой голос Латайнера, то актеры, произносящие эти слова, служат каналом обнаружения его голоса. В рамках этой схемы Цвибель играл ключевую роль: адаптируя голос драматурга, он способствовал сближению этого голоса и с актерами-исполнителями, и с публикой. Работа Цвибеля с текстами Латайнера видна по четырем подписанным суфлерским тетрадам, хранящимся в фонде Перельмуттера в архиве Института изучения идиша (YIVO) [Ед. хр. 628]. В тетрадах – записи следующих пьес Латайнера: «Ди эмиграцион нох Америка» («Эмиграция в Америку»), «Дер дибек» («Диббук»), «Дониел ин лейбнгруб» («Даниил в яме со львами») и «Эзра одер дер эйбикер йид» («Эзра, или Вечный жид»). В этих рукописных тетрадах содержатся сценарные тексты театральных представлений с зачеркиваниями, со следами вымарывания, стирания и пометками для музыкального сопровождения. Каждая тетрадь, наряду с текстом, содержит ряд постановочных указаний. Все тетради проштампованы личной печатью «Луис Цвибель»; в них указываются также дата постановки и место исполнения спектакля: Нью-Йорк<sup>16</sup>. Суфлерские тетради дают представление о географической траектории спектаклей. Например, даты на обложках тетрад указывают на временной зазор между премьерой и более поздними постановками. Пьеса «Ди эмиграцион нох Америка» впервые была поставлена в Нью-Йорке в 1886 г., а в тетради рядом с именной печатью Цвибеля написано: «18 октября 1898 года, Нью-Йорк». «Дер дибек» впервые был поставлен в Одессе в 1880 г., а дата на обложке тетради – 18 октября 1898 г. Премьера спектакля «Дониел ин лейбнгруб» состоялась 13 февраля 1891 г., а дата, указанная в тетради, – 20 февраля 1891 г. «Эзра одер дер эйбикер йид» впервые был поставлен в декабре 1891-го, а дата в тетради – 9 марта 1899-го.

<sup>16</sup> Тетради Цвибеля отображают производственные планы спектаклей. При этом мы не знаем, когда и где именно эти планы использовались на самом деле. Принимая, однако, во внимание поездки Цвибеля в Европу и его роль в переносе популярного идишского репертуара из Соединенных Штатов на европейские сцены, записи и пометки, обнаруживаемые в этих тетрадах, могут быть использованы для изучения сокращений и прочих изменений, привносимых в драматические тексты в процессе их постановки. Вместе с тем, поскольку сохранились лишь американские суфлерские тетради, и у нас нет параллельных производственных планов европейских постановок, полное понимание их деталей представляется на сегодняшний день неосуществимым.

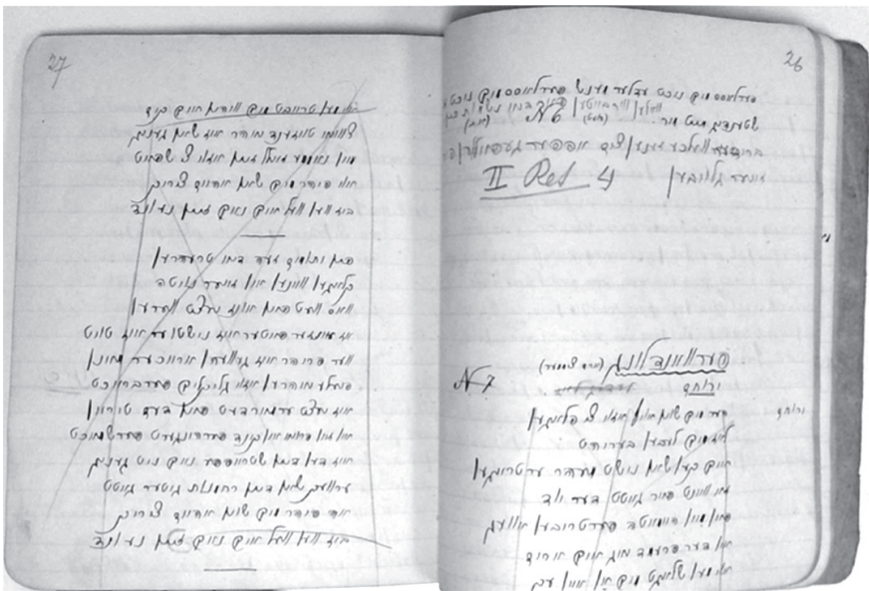
Исследование театрального посредничества Цвибеля базируется на конкретной информации, предоставляемой его суфлерскими тетрадами. В каракулях, приписках и пометках суфлера содержатся следы собственно посреднической деятельности, а именно – вмешательства в тексты Латайнера. Соответственно задача настоящего исследования состоит не в анализе драматического действия, вымышленного мира или интригующих персонажей, созданных Латайнером, но в изучении роли Цвибеля в постановке пьес Латайнера на театральной сцене. Опираясь на записи Цвибеля, значки, приписки на полях, рисунки и заметки, зачастую добавленные карандашом в его суфлерских тетрадах, мы обнаруживаем реальность, параллельную тексту пьесы. Эти добавления сделаны сбоку от текста Латайнера или прямо поверх него в форме комментариев или указаний по поводу сценической постановки пьесы. Таким образом, приписки Цвибеля знакомят нас с динамичными, меняющимися аспектами спектакля, погружая в самый постановочный контекст. Когда Цвибелю требовалось сделать сокращенную версию пьесы, он вычеркивал целые куски; когда он хотел что-то добавить, изменить музыку или хронометраж, то делал соответствующие пометки в тетради. Суфлерские тетради Цвибеля позволяют познакомиться с «секретным» языком практиков идишского театра. Они испещрены пометками по поводу исполнения и музыкального сопровождения; заметками, показывающими, как Цвибель понимал и изменял исходный текст. Пометки в производственных планах показывают, как с течением времени менялись спектакли: убирались целые фрагменты текста, изменялись сценические ремарки, песни то вставлялись, то выбрасывались из сценария. Вместе с тем нам неизвестен перформативный контекст этих изменений – где и почему они были сделаны. В отсутствие авторитетного текста-источника, в ситуации, когда тетради Цвибеля являются единственным источником для понимания сценического действия, мы лишены материала для сравнительного анализа, который мог бы привести к более глубокому пониманию изменений, привнесенных в пьесы Латайнера.

Премьера спектакля «Ди эмиграцион нох Америка» по одноименной пьесе Латайнера состоялась на сцене Восточного театра (Oriental theatre), располагавшегося в нью-йоркском Нижнем Ист-Сайде; спектакль сыграл 13 октября 1886 г., ознаменовав таким образом торжественное открытие третьего театрального сезона Восточного театра. В тетради Цвибеля указаны две другие даты: «1884» – написано карандашом, а ниже проштамповано – «1898 год» [Lateiner, The Perlmutter collection, 628. YIVO].

Пьеса Латайнера описывала путь еврейской семьи, эмигрировавшей из Балты (Украина) через Константинополь (Стамбул) в Нью-Йорк. Для своего времени это был совершенно новаторский спектакль, отличавшийся от предшествующих постановок идишского театра в Америке, связанных преимущественно с библейскими или фольклорными сюжетами,

такими как Иосиф и его братья, Эстер и Аmani и другими, аналогичными разновидностями пуримшпилей. В противоположность этому репертуарному направлению спектакль «Ди эмиграцион нох Америка» вынес на сцену темы, связанные с непосредственным жизненным опытом его зрительской аудитории [Gorin 1918, 74].

Суфлерская тетрадь Цвибеля свидетельствует об изменениях текста пьесы, появившихся в процессе ее постановки. Полностью зачеркнутые драматические реплики указывают на то, как текст подстраивался под требования тех или иных обстоятельств. Это свидетельствует о способности драматических и драматургических текстов адаптироваться к месту, обстоятельствам и условиям постановки. На протяжении всего текста музыкальные номера сбоку помечены заглавной буквой N., а повторяющиеся музыкальные мотивы отмечены карандашным сокращением Ret (returning – повторение) (илл. 1). Обилие музыкальных пометок подчеркивает центральную роль музыки в этих постановках.



Илл. 1. Разворот из суфлерской тетради Цвибеля с пьесой «Эмиграцион нох Америка»

Как следует понимать эти тексты? Представляют ли они саму пьесу, ее постановку или суфлерскую интерпретацию письменного текста? Суфлерские тетради Цвибеля показывают нам партитуру, превращающую письменный текст в готовый спектакль, где обнаруживается сценическое прочтение драмы Латайнера. Тетради обозначают особое исполнение драматического текста, особые сценические решения. Статус такой суфлерской тетради как театрального объекта может быть определен через

понятие «индекс», или «знак», предложенное философом Чарлзом Сандерсом Пирсом в рамках его семиотической теории. Индексальный знак, согласно Пирсу, обозначает фигуру и сосредотачивает внимание на ее референте. Это «знак реагирования, он таковой в силу настоящей связи со своим объектом» [Pierce 1992, 163]. Такой объект должен предшествовать – либо в силу причинно-следственной связи, либо по замыслу – своему знаку. Таким образом, индекс указывает на свое происхождение. Индексальность – неотъемлемое свойство медиации, которую осуществляет суфлер, превращая письменный текст пьесы в постановку. Вместе с тем такая суфлерская тетрадь не хранит окончательного варианта сценического решения; скорее она указывает на его перманентные изменения. В этом смысле суфлерская тетрадь в большей степени отражает театральное представление, воплощенное в живых актерах, чем письменный текст драмы.

Во время представления суфлер должен был подсказывать музыкантам и актерам, что и в какой момент они должны делать. Он должен был прекрасно помнить текст и порядок сценического действия, чтобы в момент исполнения спектакля освежить в памяти актеров, музыкантов и закулисных работников сцены те или иные реплики и поведенческие детали. В тетради Цвибеля сохранились знаки, призванные пробудить его память о происходящем в спектакле. Например, знак «Х» на полях страницы обозначает, что действие должно происходить на сцене. Но медиатором чего именно является память Цвибеля? Как следует из его тетрадей, работа с текстом пьесы отражала его собственную сценическую интерпретацию. В его руках пьеса Латайнера претерпевала разительные изменения: менялся язык, продолжительность, последовательность эпизодов.

### **Авторство как медиация**

В профессиональной работе Цвибеля в идишском театре его обширные знания и контакты в театральном бизнесе сочетались с детальным и систематическим пониманием как исполняемых пьес, так и вкусов местных зрительских аудиторий. Эти знания и навыки позволяли ему доставлять пьесы из Америки в Европу и адаптировать их под местные стандарты. Перемещение репертуара американского идишского театра через Атлантику и его приспособление к европейской сцене приоткрывает еще одно измерение в практике расщепления тела и голоса: процесс этот включает отрыв голоса Латайнера от его драматических сочинений, находящихся во власти Цвибеля – суфлера, перевозящего латайнеровские пьесы через океан. В то время, как автор наделен собственным самостоятельным голосом, у суфлера этот голос отсутствует. Его действие



выражается в миметическом дублировании пьесы и оркестровке происходящего на сцене в соответствии с авторскими ремарками. Тем не менее суфлерские тетради Цвибеля показывают, как его присутствие накладывалось на интерпретируемый и корректируемый им голос Латайнера. В этой ситуации само суфлирование может быть понято как воплощение абстрактного понятия индексальности: Цвибель воспроизводил и повторял тексты Латайнера в то время, как то, что он озвучивал, никогда не было только лишь латайнеровским текстом.

Перельмуттер в своих мемуарах рассказывает историю, проливающую свет на роль Цвибеля в переработке драматических текстов и на его роль в жизни идишского театра вообще [Perlmutter 1952, 128–129]. В 1906 г. нью-йоркский Гранд-театр (Grand Theatre)<sup>17</sup> поставил «историческую» оперетту «Малке Шво» («Царица Савская»), написанную, как считалось, идишским драматургом и композитором Мойше Зейфертом. По словам Перельмуттера, эта оперетта не имела никакого отношения к Зейферту – она была поставлена по написанной в Румынии одноактной пьесе под названием «Цвишен тойцент вайбер из ништо кайн айне а рехте» («Среди тысячи женщин я не нашел одной»). Цвибель взял эту пьесу, переписал ее и превратил в четырехактную оперетту, главную роль в которой предназначил своей жене. Наняли Хоне Вольфсталя, известного музыканта и композитора, чтобы он написал музыку к будущей постановке, и в 1903 г. оперетта «Малке Шво» была поставлена в Лемберге. В качестве автора указан был М. Зейферт, в главной роли сначала выступала Регине Цукерберг, затем – Фрида Цвибель, жена Цвибеля. Спустя несколько лет после смерти Цвибеля, когда Фрида приехала из Лондона в нью-йоркский Гранд-театр, она рассказала Якову Адлеру об этой оперетте. Адлер, постоянно находившийся в поисках потенциальных «блокбастеров», обратился к Зейферту с просьбой купить право на постановку его пьесы. Однако Зейферт понятия не имел, о чем речь, поскольку никогда не писал подобного произведения. Как-то Фрида Цвибель встретила Перельмуттера в кафе «Маркос» на Гранд-стрит и спросила, не привез ли он с собой «Царицу Савскую». Перельмуттер сразу понял, о чем она говорит. Вместе они обратились к Зейферту, который, напротив, предложил, что он купит за двести долларов «свою» пьесу на тот случай, если она когда-либо вновь будет исполняться на Гранд-сцене [Там же].

Эта анекдотическая история свидетельствует о неоднозначном статусе авторства среди создателей развлекательного идишского театра. Цвибель, предназначая главную вокальную партию своей жене, скрывал собственную причастность к сочинению пьесы, прикрывшись именем Зейферта. Зейферт же пожелал «купить» свой авторский голос у суфлера,

<sup>17</sup> Гранд-театр (Grand Theatre), созданный в 1904 г. Яковом Адлером, находился в идишском театральном квартале Нью-Йорка (прим. переводчика).



укрававшего его имя. В результате оперетта была поставлена в адлеровском Гранд-театре в Нью-Йорке, и главную мужскую роль в этом спектакле исполнял Лейзер Гольдштейн, второй муж Фриды.

Идишский театр, как это можно понять из его креативных практик, был в первую очередь театром физического действия. Суфлерские тетради Цвибеля показывают нам процессы становления и формирования сценического исполнения драматических текстов. Они не содержат структурных ремарок или драматической партитуры и тем отличаются от текста пьесы. Суфлерские тетради сообщают нам, что было сделано на сцене и как это было сделано. Тетради эти встраиваются в большой исторический нарратив идишского театра, позволяя увидеть проницаемую и изменчивую расплывчатость идишских театральных пьес, которые, перемещаясь по всему миру, подвергались перекомпоновкам, заменам и другим манипуляциям и в текстовой, и в музыкальной части. Странствуя между континентами, подвергаясь разного рода изменениям по соображениям коммерческой выгоды, драматические тексты воспринимались как ликвидные подвижные сущности, передаваемые посредниками и агентами, приспособившими их к тем или иным нуждам. Внутри этой схемы авторский голос Латайнера не рассматривался как голос, прикрепленный к его сочинениям; говоря точнее, это был голос мобилизованный, распространяемый и опосредованный суфлерами, агентами и исполнителями.

Суфлерские тетради Цвибеля представляют нам, как формировалось звучание и самого текста, и голосов, произносящих его. И все это – в отсутствие реальных (физически присутствующих) голосов и говорящих. Как подчеркивала Адриана Кавареро, нет голоса без порождающего его тела [Cavarero, Langione 2012, 71–83]. Читая, записывая, интерпретируя и адаптируя драматические тексты, Цвибель интернализировал авторский голос Латайнера. Выступая посредником авторского голоса, Цвибель наделял его телом и на сцене, и за ее пределами. В этой ситуации голос предстает как действие тела, как инструмент, стимулирующий и формирующий его движения. Соответственно, когда Цвибель выступал медиатором голоса Латайнера, он результативно связывал еврейские зрительские аудитории по обе стороны Атлантики. Так, способствуя перемещению пьес Латайнера через океан, суфлер участвовал в создании транснационального театрального репертуара, принимая принципиальное участие в формировании общей культурной базы, объединяющей еврейские общины по обе стороны Атлантики.

*Перевод с английского Галины Зелениной*

## Источники

- Lateiner – Lateiner Y. Emigratsion nokh Amerika. New York // The Prompting Notebook by Louis (Lazar) Zwiebel: The Perlmutter collection, 628. YIVO archives.
- Ashendorf 1964 – Ashendorf Y. S. M. Gimpels teater in Lemberg // Gedenkbukh Galitsye / Ed. N. Tsuker. Buenos Aires: Farlag Zikhroynes, 1964. 406 p.
- Gorin 1918 – Gorin B. Di geshikhte fun idishn teater, 2 band. New York: Literarisher falag, 1918. 254 p.
- Perlmutter 1952 – Perlmutter S. Yidische dramaturgn un kompositors. New York: YKUF, 1952. 389 p.
- Prizament 1968 – Prizament S. Yidish teater in Lemberg. Yidisher teater in eyrope tvishn beyde velt-milkhomes: poyln / Eds. I. Manger, Y. Turkov and M. Perenson. New York: Alveltlekher yidisher kultur-kongres, 1968.
- Turkov 1953 – Turkov J. Farloshene shtern. Buenos Aires: Central farband fun poylishe yidin in argentina, 1953. 333 p.
- Zylbercweig 1952 – Zylbercweig Z. Leksikon fun yidishn teater. Vol. 2. New York: Farlag Elisheva, 1952. 408 p.

## Литература

- Alroey 2021 – Alroey G. From the Pale of Settlement to the Lower East Side: Early Hardship of Russian Immigrant Jews // The Jewish Metropolis / Ed. D. Soyfer. Boston: Academic Studies Press, 2021. 326 p.
- Appadurai 2005 – Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: Minnesota Press, 1996. 248 p.
- Aylward 2020 – Aylward M. Gimpel's Theatre, Lwów: The Sounds of a Popular Yiddish Theatre Preserved on Gramophone Records 1904–1913 // Polin Studies in Polish Jewry. 2020. Vol. 32 (1). P. 125–145. DOI: <https://doi.org/10.3828/liverpool/9781906764739.003.0008>.
- Baker 2004 – Baker Z. M. The Lawrence Marwick Collection of Copyrighted Plays at the Library of Congress: An Annotated Bibliography. Washington, D.C, Library of Congress, 2004. <https://www.loc.gov/item/2016298185/>.
- Balme 2019 – Balme C. The Globalization of Theatre 1870-1930: The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. 290 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108768252>.
- Bechtel 2011 – Bechtel D. Le théâtre yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssée oubliée // Yod, 2011. Vol. 16, 83–98. DOI: <https://doi.org/10.4000/yod.659>.
- Blau 2002 – Blau H. The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976–2000. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. 376 p.

- Brinkmann 2013 – Brinkmann T., ed. *Points of Passage: Jewish Migrants from Eastern Europe in Scandinavia, Germany, and Britain 1880–1914*. Berghahn Books, 2013. 186 p.
- Caplan 2014 – Caplan D. *Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe’s Transnational Yiddish Theater Paradigm, 1915–1935* // *Theater Survey* 55. 2014. Vol. 3. P. 296–317. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0040557414000325>.
- Caplan 2018 – Caplan D. *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. 342 p.
- Carlson 2003 – Carlson M. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003. 216 p.
- Cavarero and Langione 2012 – Cavarero A., Langione M. *The Vocal Body: Extract from a Philosophical Encyclopedia of the Body* // *Qui Parle*. 2012. Vol. 21(1). P. 71–83. DOI: <https://doi.org/10.5250/quiparle.21.1.0071>.
- Derrida 1978 – Derrida J. *La parole soufflée* // *Writing and Difference* / trans. A. Bass. Chicago, University of Chicago Press, 1978. 362 p.
- Espagne and Werner 1985 – Espagne M., Werner M. *Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S* // *Francia*, 1985. Vol. 13, 503–510, 506. DOI: <https://doi.org/10.11588/fr.1985.0.52120>.
- Geyer and Bright 1995 – Geyer M. and C. Bright. *World History in a Global Age* // *American Historical Review*. 1995. Vol. 100. P. 1034–60. DOI: <https://doi.org/10.2307/2168200>.
- Grover Friedlander 2011 – Grover Friedlander M. *Prompting Voice in Opera* // *The Opera Quarterly*. 2011. Vol. 27(4). P. 460–480. DOI: <https://doi.org/10.1093/oq/kbs033>.
- Harari and Bell 1982 – Harari J. V., Bell D. F. *Introduction: Journal a plusieurs voix* // *Hermes: Literature, Science, Philosophy* / eds. J. V. Harari and D. F. Bell, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982. 208 p.
- Bialik 1987 – Bialik I. *Audience Response in the Yiddish ‘Shund’ Theater* // *Theater Research International*. 1987. Vol. 13 (2). P. 97–105. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883300014401>.
- Karner 2005 – Karner D. A. *Lachen unter Tränen: Jüdisches Theater in Ostgalizien und der Bukowina*. Vienna: Edition Steinbauer, 2005. 184 p.
- Krämer 2015 – Krämer S. *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. 270 p.
- Latour 2005 – Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 301 p.
- Leonhardt 2021 – Leonhardt N. *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890–1925*. London, Palgrave Macmillan, 2021. 352 p.
- Markenson 2020 – Markenson T. *Jewish Immigrant Theater and the Argentinean Avant-Gardes: The Case of Ibergus in 1926 Buenos Aires* // *Modern Drama*. 2020. Vol. 63(4). P. 455–476. DOI: <https://doi.org/10.3138/md.63.4.1059>.

- Nahshon 2009 – Nahshon, E. ed. *Jewish Theater: A Global View*. Leiden, Brill, 2020. 305 p.
- Peirce 1992 – Peirce C. S. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* / ed. Nathan Houser and C. J. W. Kloesel, Bloomington: Indiana University Press, 1992. 448 p.
- Sandrow 1996 – Sandrow N. *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996. 456 p.
- Sandrow 2016 – Sandrow N. *Popular Yiddish Theater: Music Melodrama and Operetta*. *New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway* / Ed. E. Nahshon, New York: Columbia University Press, 2016. 328 p.
- Schweitzer 2015 – Schweitzer M. *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance*. Springer, 2015. 265 p.
- Seiger 1960 – Seiger M. L. *A History of The Yiddish Theatre in New York City to 1892* / PhD Dissertation, Bloomington: Indiana University Press, 1960. 584 p.
- Slobin 1982 – Slobin M. L. *Tenement Songs: The Popular Music of The Jewish Immigrants*. Urbana: University of Illinois Press, 1982. 256 p.
- Stern 2011 – Stern Z. *From Jester to Gesture: Eastern European Jewish Culture and the Reimagining of Folk Performances* / PhD dissertation, Berkley: University of California, 2011. 169 p.
- Steinlauf 1995 – Steinlauf M. C. *Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater* // *Jewish Social Studies*. 1995. Vol. 1, 3. P. 44–65.
- Warnke 2001 – Warnke N. *Reforming the New York Yiddish Theater: The Cultural Politics of Immigrant Intellectuals and the Yiddish Press, 1887–1910* / PhD dissertation, New York: Columbia University, 2001. 306 p.
- Warnke 2003 – Warnke N. *The Child Who Wouldn't Grow Up: Yiddish Theater and Its Critics* // *Yiddish Theater: New Approaches* / Ed. J. Berkowitz, Oxford: Littman Library of Jewish Civilization, 2003. 300 p.
- Warnke 2004 – Warnke N. *Going East: The Impact of American Yiddish Plays and Players on the Yiddish Stage in Czarist Russia, 1890–1914* // *American Jewish History*. 2004. Vol. 92(1). P. 1–29. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajh.2005.0039>.
- Warnke 2013 – Warnke N. *Theater as Educational Institution: Jewish Immigrant Intellectuals and Yiddish Theater Reform* // *The Art of Being Jewish in Modern Times* / Eds. B. Kirshenblatt-Gimblett, and J. Karp, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013. 464 p.

# The Yiddish Atlantic: Louis Zwiebel and The Transnational Mediation of Popular Yiddish Theatre

**Ruthie Abeliovich**

(Tel Aviv, Israel)

PhD in Theatre Arts

Senior Lecturer, Department of Theatre Arts

Tel Aviv University

Email: abeliovich@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0000-0003-4121-9693

*Abstract:* This article focuses on Louis Zwiebel, a prompter and playbroker that mediated and transported Yiddish theatre plays across the Atlantic Ocean. Within the annals of Yiddish theatre, Zwiebel is considered a marginal figure: he was neither a star actor or singer, nor an innovator of the Yiddish stage. Zooming into Zwiebel's practice, this article depicts the backstage work of a theatre agent and mediator. Considering the logic and business of theatre, its backstage practices and working modes as essential components of the stage, the article aims to understand Zwiebel's act of mediation, and his role in the 'global' spatial circulation and transformation of Yiddish theatre during the first decade of the 20<sup>th</sup> century. I begin by depicting the Yiddish theatre transatlantic network during the first decade of the 20<sup>th</sup> century and the context under which Zwiebel operated. I then turn to explore Zwiebel's act of mediation as an example of the *modus operandi* of the Yiddish theatre network, and discuss his transformative impact upon the theatre he mediated. I conclude the article by pointing at the implications of the mediation practice on the concept of authorship as conceived in the early years of the popular Yiddish theatre culture.

*Keywords:* Yiddish theatre, prompting, Popular theatre, Transnational, Theatre networks

*DOI:* 10.31168/2658-3364.2022.1-2.07

## References

- Alroey, G., 2021, From the Pale of Settlement to the Lower East Side: Early Hardship of Russian Immigrant Jews. *The Jewish Metropolis*, ed. D. Soyfer, 62–90. Boston, Academic Studies Press. 326 pp.
- Appadurai, A., 2005, *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota Press. 248 pp.
- Aylward, M., 2020, *Gimpel's Theatre, Lwów: The Sounds of a Popular Yiddish Theatre Preserved on Gramophone Records 1904–1913*. *Polin Studies in*

- Polish Jewry, vol. 32, 1, 125–45. DOI: <https://doi.org/10.3828/liverpool/9781906764739.003.0008>.
- Baker, Z. M., 2004, *The Lawrence Marwick Collection of Copyrighted Plays at The Library of Congress: An Annotated Bibliography*. Washington, D.C, Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2016298185/>.
- Balme, C., 2019, *The Globalization of Theatre 1870–1930: The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*. Cambridge, Cambridge University Press. 290 pp. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108768252>.
- Bechtel, D., 2011, *Le théâtre yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssée oubliée*. Yod, vol. 16, 83–98. DOI: <https://doi.org/10.4000/yod.659>.
- Blau, H., 2002, *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976–2000*. Minneapolis, University of Minnesota Press. 376 pp.
- Brinkmann, T., ed., 2013, *Points of Passage: Jewish Migrants from Eastern Europe in Scandinavia, Germany, and Britain 1880–1914*, Berghahn Books. 186 pp.
- Caplan, D., 2014, *Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe’s Transnational Yiddish Theater Paradigm, 1915–1935*. *Theater Survey* 55, vol. 3, 296–317. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0040557414000325>.
- Caplan D., 2018, *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor, University of Michigan Press. 342 pp.
- Carlson, M., 2003, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press. 216 pp.
- Cavarero A. and M. Langione., 2012, *The Vocal Body: Extract from a Philosophical Encyclopedia of the Body*. *Qui Parle*, vol. 21, 1, 71–83. DOI: <https://doi.org/10.5250/quiparle.21.1.0071>.
- Derrida, J., 1978, *La parole soufflée. Writing and Difference*, trans. A. Bass. Chicago, University of Chicago Press. 362 pp.
- Espagne M. and M. Werner, 1985, *Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. Francia*, 13, 503–510, 506. DOI: <https://doi.org/10.11588/fr.1985.0.52120>.
- Geyer M. and C. Bright, 1995, *World History in a Global Age*. *American Historical Review*, vol. 100, 1034–60. DOI: <https://doi.org/10.2307/2168200>.
- Grover Friedlander, M., 2011, *Prompting Voice in Opera*. *The Opera Quarterly*, vol. 27, 4, 460–480; DOI: <https://doi.org/10.1093/oq/kbs033>.
- Harari J.V. and D. F. Bell., 1982, *Introduction: Journal a plusieurs voies*. *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, eds. J. V. Harari and D. F. Bell, ix–xl. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press. 208 pp.
- Ilana Bialik, I., 1987, *Audience Response in the Yiddish ‘Shund’ Theater*. *Theater Research International*, vol. 13, 2, 97–105. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883300014401>.
- Karner, D. A., 2005, *Lachen unter Tränen: Jüdisches Theater in Ostgalizien und der Bukowina*, Vienna, Edition Steinbauer. 184 pp.



- Krämer, S., 2015, *Medium, messenger, transmission: An approach to media philosophy*. Amsterdam, Amsterdam University Press. 270 pp.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press. 301 pp.
- Leonhardt N., 2021, *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890–1925*. London, Palgrave Macmillan. 352 pp.
- Markenson, T., 2020, Jewish Immigrant Theater and the Argentinean Avant-Gardes: The Case of Ibergus in 1926 Buenos Aires. *Modern Drama*, vol. 63, 4, 455–76. DOI: <https://doi.org/10.3138/md.63.4.1059>.
- Nahshon, E. ed., 2009, *Jewish Theater: A Global View*. Leiden, Brill. 305 pp.
- Peirce, C. S., 1992, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, ed. Nathan Houser and C. J. W. Kloesel, vol. 2. Bloomington: Indiana University Press. 448 pp.
- Sandrow, N., 1996, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse, Syracuse University Press. 456 pp.
- Sandrow, N., 2016, *Popular Yiddish Theater: Music Melodrama and Operetta. New York's Yiddish Theater: From the Bowery to Broadway*, ed. E. Nahshon, 64–83. New York, Columbia University Press. 328 pp.
- Schweitzer, M., 2015, *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance*. Springer. 265 pp.
- Seiger, M. L., 1960, *A History of The Yiddish Theatre in New York City to 1892*. PhD. Dissertation. Bloomington, Indiana University. 584 pp.
- Slobin, M. L., 1982, *Tenement Songs: The Popular Music of The Jewish Immigrants*. Urbana, University of Illinois Press. 256 pp.
- Stern, Z., 2011, *From Jester to Gesture: Eastern European Jewish Culture and the Reimagining of Folk Performances*. PhD dissertation. Berkley, University of California. 186 pp.
- Steinlauf, M. C., 1995, *Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater*. *Jewish Social Studies*, vol. 1, 3, 44–65.
- Warnke, N., 2001. *Reforming the New York Yiddish Theater: The Cultural Politics of Immigrant Intellectuals and the Yiddish Press, 1887–1910*. PhD dissertation. New York, Columbia University. 306 pp.
- Warnke, N., 2003, *The Child Who Wouldn't Grow Up: Yiddish Theater and Its Critics*. *Yiddish Theater: New Approaches*, ed. J. Berkowitz, 201–216. Oxford, Littman Library of Jewish Civilization. 300 pp.
- Warnke, N., 2004, *Going East: The Impact of American Yiddish Plays and Players on the Yiddish Stage in Czarist Russia, 1890–1914*. *American Jewish History*, vol. 92, 1, 1–2. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajh.2005.0039>.
- Warnke, N., 2013, *Theater as Educational Institution: Jewish Immigrant Intellectuals and Yiddish Theater Reform*. *The Art of Being Jewish in Modern Times*, eds. B. Kirshenblatt-Gimblett, and J. Karp, 23–41. Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 464 pp.