

# **Diego Rotman D. *The Yiddish Stage as a Temporary Home. Dzigán and Shumacher's Satirical Theater (1927–1980)***

De Gruyter Oldenbourg, 2021. ISBN: 978-3110717426.  
321 p. 30 ill

## **Василий Щедрин**

(Нью-Брансвик, Нью-Джерси, США)

Доктор философии по истории современного еврейства

Заведующий архивом и библиотекой, координатор исследовательских проектов,

Коллекция неконформистского искусства из Советского Союза Нортон

и Нэнси Додж, Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс

Email: vschedrin@zimmerli.rutgers.edu

ORCID: 0000-0001-7972-514

DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.14

Легендарный Соломон Михоэлс, великий еврейский актер, звезда советского театра на идише, говорил: «Когда актер [владеет зрительным залом]..., тогда он чувствует, что он – вождь. А что значит быть вождем? Это значит возглавить, повести за собой. Ведь именно этого и добивается актер» [цит. по: Рудницкий 1981, 66]. Михоэлс доказал этот тезис своей жизнью и работой на сцене. Именно он – не его современники, советские писатели, поэты, художники на идише, не еврейские коммунисты и активисты – олицетворял новую еврейскую жизнь при коммунизме. Многие советские евреи считали его своим «вождем», лидером и определяли свое еврейство через Михоэлса.

Книга Диего Ротмана «*The Yiddish Stage as a Temporary Home. Dzigán and Shumacher's Satirical Theater (1927–1980)*» («Идишская сцена как временный дом. Сатирический театр Дзигана и Шумахера (1927–1980)») о жизни и театральной карьере Шимона Дзигана и Израиля Шумахера, знаменитого театрального дуэта на идише, выводит тезис Михоэлса на новый уровень, тщательно и мастерски анализируя развитие, функции и влияние сатирического театра этого дуэта. Появившись в 1920-е гг. в Лодзи как «ответвление» элитарного авангардного театра на идише, Дзиган и Шумахер в 1950–1960-е достигли статуса «эмиссаров идишской культуры» и, как ни парадоксально, представителей Государства Изра-

иль, где идиш считался пережитком изгнания. Однако и для критиков, и для публики Дзиган и Шумахер в первую очередь были социальными терапевтами, политическими комментаторами, государственными контролерами и главное – мостом, соединяющим разбросанные по всему миру еврейские общины, говорящие на идише. Одним словом – они были их лидерами (с. 160–161).

Книга Ротмана – первое комплексное исследование, рассматривающее искусство Дзигана и Шумахера как культурный, политический и социальный феномен в историческом и художественном контексте – от еврейского юмора и пародии до модернистских нееврейских театральных направлений, таких как театр миниатюр (kleinkunst) и кабаре, до сатирического театра и театра на идише в Израиле. Для работы Ротмана с источниками – редкими аудио- и видеозаписями выступлений дуэта, обзорами критиков и откликами публики, мемуарами и автобиографиями, такими как «Der koyekh fun yidishn humor» («Сила еврейского юмора») Дзигана (1974), важное значение имеет контекст. При таком подходе художественное творчество, его сценическое воплощение и личная история переплетаются, что позволяет анализировать феномен Дзигана и Шумахера в целом, а не просто реконструировать отдельные театральные представления (с. XIII–XVI, 52).

В первой главе книги рассматриваются истоки авангардного идишского театра XX в., в частности, развитие студии, основанной в 1922 г. в Лодзи Моше Бродерзоном и превратившейся впоследствии в театр «Арарат». Студия и «Арарат» сформировали молодых Шимона Дзигана и Израила Шумахера как актеров, будущих культурных деятелей и лидеров. Под руководством Бродерзона, с самого начала своей карьеры Дзиган и Шумахер постигали политику сцены и актерство как политику. В отличие от «шунда», популярного театра на идише, процветавшего в Восточной Европе и Северной Америке в 1890–1920-е гг., модернистский театр на идише не имел ни фундамента, ни традиций, ни системы истеблишмента, которая поддерживала бы его развитие. На фоне политических и социальных потрясений, произошедших после Первой мировой войны, Бродерзон представлял и создавал новый театр как подвижное еврейское «государство», обеспечивающее политическую стабильность, коллективную идентичность и направление развития. Ротман утверждает, что название театра – «Арарат» (помимо известного оронима – названия упоминающейся в Библии горы, это аббревиатура идишского Artistisher revolutsyonerer teater, то есть художественный революционный театр) – было символическим во многих отношениях: «Название превращало театр одновременно в реальное и мифологическое место. Бродерзон, подобно библейскому Ною, решил реализовать схожее, но уникальное видение – создать в Польше еврейскую революционную художественную автономию, которая сама была мобильной территорией» (с. 25–26).

«Арарат» произвел революцию как в идишском театре, так и в еврейской жизни в Польше. В репертуаре в основном не было классики идиша. Это был «настоящий бойкот идишской литературы», – как выразился один критик. Вместо этого ставились произведения современных авторов, в основном самого Бродерзона (с. 25, 31). Что касается аудитории, Ротман утверждает, что «Арарат» был «ареной для столкновения противоположных и даже двусмысленных точек зрения», где «зрители ... были очень активны», играя «роль в создании смысла спектакля» (с. 36). Труппа «Арарата» была коллективом равных единомышленников, работавших за минимальную зарплату, что подрывало основы «буржуазного» театра на идише (с его высокооплачиваемыми звездами и ориентацией на невзыскательные вкусы публики) и воплощало дух политической и культурной оппозиции (с. 37–38). Даже язык – лодзинский диалект идиша, намеренно используемый на сцене, – «подрывал господствующее мнение о том, что театр на идише требует единого языка» (с. 42). Ротман убедительно показывает, что культурная идеология «Арарата» и его оппозиционный дух сформировали политические и эстетические подходы Дзигана и Шумахера (с. 38).

Во второй главе прослеживается самостоятельная (после ухода из «Арарата») карьера Дзигана и Шумахера в Польше 1930-х гг. Ротман показывает, как дуэт выработал собственный голос, отточил уникальный стиль сценического диалога, который «строился на противопоставлениях и отражал традиционный еврейский дискурс ..., делая их [Дзигана и Шумахера] сценки чрезвычайно мощными» (с. 50–51). Во враждебной евреям политической, социальной и экономической среде межвоенной Польши Дзиган и Шумахер «способствовали созданию дискурса оппозиции перед лицом угнетающей реальности» (с. 79). Их зрители смогли найти дом, пусть и временный, в театре, «в котором изменения были возможны на сцене или в воображении зрителей» (с. 66) через критику, исправление или высмеивание реальности. Это было «место катарсиса для души» (с. 81).

В главе 3 Ротман анализирует злоключения дуэта, оставшегося после начала Второй мировой войны без крова – в Советском Союзе и послевоенной Польше в 1940–1949 гг. Спасаясь от наступающей немецкой армии, Дзиган и Шумахер переехали в СССР и стали главными актерами советского Белостокского государственного еврейского театра миниатюр. Однако после вторжения Германии в Советский Союз Дзиган и Шумахер вместе со многими другими «буржуазными» и потенциально нелояльными польскими гражданами на советской территории были арестованы и провели большую часть военных лет и первые послевоенные годы (1941–1947), в заключении в трудовой колонии в Актюбинске (Казахстан). По сравнению с враждебной довоенной Польшей, «гостеприимный» Советский Союз оказался для дуэта еще менее подходящим

домом, нейтрализуя их сценическую сатиру жесткой идеологической цензурой. В результате, утверждает Ротман, Дзигану и Шумахеру «нужно было избавиться от внешних признаков польского еврейства, от буржуазной идентичности, слиться с советским обществом и воздерживаться от критических высказываний» (С. 93). Когда Дзигана и Шумахера выпустили из лагеря и разрешили вернуться домой в Польшу, они обнаружили остатки польской еврейской общины «в буквальном смысле бездомными» (С. 109). Дуэт принял участие в восстановлении разрушенного мира и в возвращении в него евреев. Художественной целью Дзигана и Шумахера было возвращение на сцену самих себя – «центрального и классического элемента театра – актера», что нашло отражение в их фильме «Unzere kinder» («Наши дети») (1948), новаторском художественном осмыслении Холокоста (С. 107).

Парадоксально, но, как показано в главе 4, после того, как они впервые приехали в Израиль в 1950-е гг. и в конечном итоге поселились там в 1960-е, Дзиган и Шумахер не обрели настоящего дома в еврейской стране. Израильская культурная политика рассматривала «диаспорические» проявления еврейской культуры как порочные, обреченные на исчезновение. С 1949 по 1950 г. израильским актерам не разрешалось выступать на идише. На этом языке могли играть только «иностранные» гастролирующие театры и исполнители (прямой запрет был быстро снят, но вплоть до 1970-х гг. представления на идише подвергались косвенной экономической дискриминации в виде повышенного налогообложения, сложных бюрократических требований к организации работы артистов и театров и т. п.), поэтому Дзиган и Шумахер официально не иммигрировали в Израиль, предпочитая статус «иностранных» исполнителей. Как в Польше до и после войны, дуэт должен был создавать новый театр, который стал бы домом для самих актеров и их зрителей. И снова, утверждает Ротман, выступления Дзигана и Шумахера на идише стали «актом неповиновения, культурным протестом против официальной политики» (с. 147). Помимо того, что Дзиган и Шумахер предоставили иммигрантам, говорящим на идише, «дом» в своем театре, они также дали им критический голос. В тщательном анализе знаменитой израильской сценки дуэта «Der nayer dibek» («Новый диббук») Ротман сравнивает их с диббуком, беспокойным духом умершего, который вселяется в живых людей: «Они требовали голоса, в котором было отказано им и тем, кого они представляли в Израиле, – “диаспорическим” евреям, говорящим на идише, чей голос “исходил из уст” Дзигана и Шумахера» (с. 242).

Дзиган и Шумахер, заключает Ротман, воплощают классический образ еврейских актеров театра на идише. Они, по выражению Шолем-Алейхема, – «блуждающие звезды», а по выражению Ротмана – «метонимия беженца в разрушенном мире» (с. 258). В книге показано, что идиш-

ский дуэт «не принадлежал ни к какому конкретному месту и в то же время создавал альтернативное пространство», где актеры и их зрители «чувствовали себя как дома» (с. 259). Для зрителей это было мимолетное ощущение, длившееся два-три часа представления. Одновременно для польских евреев – иммигрантов в Израиле, говорящих на идише, – и других «бездомных» общин театр Дзигана и Шумахера представлял собой неосязаемую альтернативу господствующему культурному и языковому порядку и, в конечном счете, прочную основу коллективной еврейской идентичности в этот период.

Несколько вышедших в последние годы монографий показывают растущий интерес исследователей еврейской истории к культурному аспекту еврейской коллективной идентичности в современном мире. Фокус этих работ смещается с традиционных «национальных» измерений еврейской жизни – геополитического (американские, немецкие, русские евреи и т. п.) и лингвистического (ивритская литература, идишский театр и т. п.) – к транснациональному. Примером такого измерения является современная еврейская культура на идише, истоки и черты которой описаны в фундаментальном исследовании Кеннета Мосса [Moss 2009]. Как показал Мосс, эта «высокая» модернистская культура была транснациональной и интернациональной как по идеологии, так и по способам своего создания. Одновременно, в силу своего объединяющего характера, она стала ключевым фактором еврейской коллективной идентичности в XX в. – национальной еврейской культурой транснациональной «страны идиша»<sup>1</sup>. В рамках этого подхода исследование Геннадия Эстрайха [Estraiikh 2020] показывает, как газета «Форвертс», созданная как идишский печатный орган американских русско-еврейских социалистов, превратилась в плюралистический интернациональный еврейский политический форум. Книга Дебры Каплан [Caplan 2018] рассказывает, как особая гастрольная политика («странствующее искусство») помогла Виленской труппе создать «империю идиша», объединившую в 1920–1930-е гг. еврейских артистов и зрителей на нескольких континентах. Труд Барри Трахтенберга [Trachtenberg 2022] – история создания «Всеобщей энциклопедии» на идише – демонстрирует, что этот проект соединил не только пространство (еврейских авторов на разных континентах), но и время. Начатое в 1930-е гг. в Берлине и завершенное в 1960-е гг. в Нью-Йорке, это издание, вопреки Холокосту, стало залогом преемственности современной еврейской культуры на идише. «Идишская сцена как временный дом» Ротмана, пребывая в русле этого же подхода, осмысляя его различные аспекты (политический, социальный, театральный), новаторски соединяет их в анализе феномена Дзигана и Шумахера.

<sup>1</sup> Термин Дэвида Роскиса [2012].

Книга Ротмана вносит важный вклад в историографию театра на идише, представляя собой новаторское исследование сатирического дуэта Дзигана и Шумахера. Глубокий анализ исторического и культурного контекста, в котором разворачивалась творческая жизнь дуэта, делает книгу незаменимой для исследователей самого широкого спектра гуманитарных дисциплин – историков, антропологов, культурологов, лингвистов и театроведов.

## Литература

- Роскис 2012 – *Роскис Д.* Страна идиша. М.: Текст, 2012.
- Рудницкий 1981 – *Рудницкий К.* Михоэлс: статьи, беседы, речи. М., 1981.
- Caplan 2018 – *Caplan D.* Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Estraiikh 2020 – *Estraiikh G.* Transatlantic Russian Jewishness. Ideological Voyages of the Yiddish Daily Forverts in the First Half of the Twentieth Century. Boston: Academic Studies Press, 2020.
- Moss 2009 – *Moss K.* Jewish Renaissance in the Russian Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Trachtenberg 2022 – *Trachtenberg B.* The Holocaust and the Exile of Yiddish. A History of the Algemeyne Entsiklopedye. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2022.

## Vassili Schedrin

(New Brunswick, New Jersey, USA)

PhD in Modern Jewish History

Archivist, Librarian, Research Coordinator Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union Jane Voorhees Zimmerli Art Museum

Rutgers, The State University of New Jersey

E-mail: vschedrin@zimmerli.rutgers.edu

ORCID: 0000-0001-7972-5140

DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.14

## References

- Roskis, D., 2012 *Strana idisha*, Moscow: Tekst.
- Rudnitskiĭ, K., 1981, *Mikhoels: stat'i, besedy, rechi*. Moscow.
- Caplan, D., 2018, *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Estraikh, G., 2020, *Transatlantic Russian Jewishness. Ideological Voyages of the Yiddish Daily Forverts in the First Half of the Twentieth Century*. Boston: Academic Studies Press.

Moss, K., 2009, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Trachtenberg, B., 2022, *The Holocaust and the Exile of Yiddish. A History of the Algemeyne Entsiklopedye*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press.

*Рецензия принята к печати 12.12.2021*