



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭТНОСА

Е.В. ХАЗДАН
(Санкт-Петербург)

ХАСИДСКИЙ НИГУН: ГОЛОС КАК ИНСТРУМЕНТ

*Один нигун может выразить
больше, чем тысяча слов.*

Цадик из Кузьмир.

Нигун — паралитургический жанр в традиционной музыкальной культуре восточноевропейских евреев. Нигуны звучат на праздниках и традиционных хасидских собраниях-*фарбренгенах*, при подготовке к молитве, на прободах Субботы, в религиозных училищах *иешивах*. Их поют в одиночку и все вместе, поют, слегка покачиваясь в такт пению или стуча кулаком по столу, хлопая в ладони или кружась в экстатическом танце. Им приписывают чудодейственную силу и складывают удивительные истории и песни о том, как такой напев способен преобразить мир.

Несмотря на то что нигуны относятся к сфере вокального интонирования, в классификациях ашкеназской традиционной музыки они, как правило, выделены в самостоятельную группу наряду с песнями, инструментальной (*клезмерской*) музыкой, а также музыкой народных театральных представлений *пуримшпнтлей* [Шолохова 2001, 83; Береговский 2002, 195]. Это связано как с различными принципами функционирования музыкальных жанров в каждой из названных групп, так и с разными формами исполнительского общения, возникающими в процессе музицирования. Исполняемый голосом хасидский напев, тем не менее, представляет собой иной, отличный от вокальной речи тип коммуникации. Некоторые характерные черты этого жанра позволяют говорить о

нигуне как о своего рода пограничном феномене вокальной и инструментальной музыки, т.е. голос в нем выступает в роли инструмента — «устройства для извлечения музыкальных звуков». Однако название статьи можно прочесть и в переносном смысле: сам нигун и, соответственно, голос, его исполняющий, становится инструментом (т.е. средством, способом) для достижения участниками ритуала определенного состояния.

Два вышеназванных значения слова «инструмент» определяют структуру предлагаемой статьи. В первой ее части мы рассмотрим соотношение вокального и инструментального начала в хасидских напевах, а также те характерные черты нигуна, в которых наиболее ярко реализуется его инструментализм. Вторая — посвящена роли нигуна в формировании обрядовой ситуации и анализу форм воздействия напева на человеческое сознание.

1.

Существующее в современном музыкознании разграничение вокальной и инструментальной сфер основано на таких факторах, как природа звукообразования, тембр, диапазон мелодии, фразировка и характер интонирования, наконец, тип мышления; причем инструментальный тип может быть воспринят и как «антитеза живому человеческому голосу» [Мацеевский 1987, 10], и, напротив, как «продолжение» речи в инструменте» [Земцовский 1987, 128]. При относительной автономии этих областей музыкальной культуры, мы можем привести множество примеров параллелизма в выполнении ими эстетических, обрядовых, сигнальных и других коммуникативных функций, а также в сопряжении их тем или иным образом с движением, словом и т.п. С другой стороны, существуют многочисленные формы их взаимодействия [Мацеевский 2002].





Пример 1

$\bullet = 92$

[Ye - min ha - shem roy - mey - mo ye - min ha-shem]

1. 2.

oy - so ho - il. Ye// oy - so ho - il]

Пример 2

$(\bullet = 88)$

[Ve - a - to e - lo - kim toy - ri - deym li - beyr sha - khas.]

Однако в отношении нигунов мы можем говорить не о синтезе или пересечении, не о взаимовлиянии этих сфер, но о некоем их единении, взаимопроникновении, «диффузности», согласно терминологии С.П. Галицкой [Галицкая 1981, 82], или, вернее, о синкретизме, об изначальном их пра-единстве, сохраняющемся в жанре нигуна, в его «памяти». Перефразируя поэтическое высказывание И.И. Земцовского, хасидские напевы сохраняют свою связь с тем временем, когда формирование нового, необыденного мышления не привело еще к отделению жеста от тела, звука — ото рта¹.

В своей основной функции — в контексте обряда — нигун исполняется голосом. Совершенно очевидно соответствие большинства напевов акустике и физиологии певческой музыки: их диапазон редко превышает полторы октавы, членение на фразы соотнобразуется с дыханием и т.п. Нередко сама мелодия в той или иной мере испытывает воздействие слова, его интонации, ритмики, иногда бывает иллюстративна. «Десница Бога вознесена», — поют хасиды, и на последнем слове мелодия взмывает на октаву (пример 1 — такты 1—4 «Yemin hashem», Пс 117:16) [Niguney KhaBaD, 52, № 15]. В другом нигуне на словах «ни-

зведешь их в ров погибели» (пример 2 — такты 48—51, последний стих 54-го псалма «Podo besholem nafshi» — синодальный перевод «Искупил в мире душу мою», перевод в масоретском издании «Он избавлял в мире душу мою») напевмерно и неуклонно спускается на септиму [Niguney KhaBaD, 99, № 55]. В то же время среди нигунов немало мелодий, перешедших в хасидский из клезмерского репертуара, подтекстованных словами или слоговыми цепочками, но сохраняющих инструментальную логику мелодического движения, специфическую ритмику, характер периодизации и фразировки, признаки определенных танцевальных жанров.

Структура песнопений основана на чередовании нескольких разделов-колен (от двух до пяти). Крупнейший исследователь еврейского фольклора М.Я. Береговский отмечает отсутствие в нигунах строфичности, их близость инструментальным композициям еврейских свадебных музыкантов *клезмеров* [Береговский 1962, 19, 20; Береговский 2002, 196 (сноска)]. Следовательно, в любом нигуне, независимо от его происхождения, есть черты, присущие именно инструментальной музыке.

Наконец, наиболее существенный признак, разделяющий области вокальной и инструментальной музыки — реальное или мыслимое присутствие слова, вербального текста, но не как «дополнительной», в той или иной мере самостоятельной линии полиэлементной структуры, а как одного из начал, порож-

¹ «...Музыкальный инструмент — это одновременно и отделившийся от тела жест и отделившийся ото рта звук, то есть некое новое качество... некое новое, необыденное мышление...» [Земцовский 1987, 127].



дающих интонацию. Именно особенности организации вербального текста и его артикуляции в нигуне определяют доминирование в нем не-речевого, или «анти-речевого», т.е., в современном понимании, инструментального начала.

Во многих нигунах вербальный текст состоит из цепочек слогов («я^{рл}-ди^{ри}-дай», «чи^{ри}-би^{ри}-бом» и т.п.), что позволяет исследователям условно обозначать этот жанр как «напевы без слов». Однако существует большое число песнопений с текстами на древнееврейском языке (как правило, это цитаты из священных книг), идише, на языках неевреев (польском, украинском, русском, английском), нигунов с макароническими текстами, а также совмещающих слова и комбинации слогов. Слово, звучащее в нигуне, не является малозначимым. Возникающее с его употреблением дополнительное смысловое пространство нередко характеризуется высокой степенью семантической нагрузки. Однако вследствие насыщенности текста аллитерациями, грамматическими и синтаксическими параллелизмами в процессе интонирования происходит смещение внимания слушающих на *фоническую* сторону исполнения. Этому немало способствуют многократные повторы напева целиком, его частей и отдельных слов, а также особые артикуляционные приемы.

Тексты Священных книг обладают *собственной* гармоничной *поэтической структурой*: им присущ предельно уплотненный образный метафорический язык, в них огромную роль играет гибкий, экспрессивный ритм [Синило 1998, 169, 184; Вайс Меир 2001; Аверинцев 1983; 1988; Вевюрко 1997; Ковельман 2001; Библия 1997; 1999; 2001]. Нередко сам стих содержит прямые и обратные повторы слогов, частичные рифмы, кольцевые созвучия. Например, в нигуне, текст которого представляет собой строку из ТаНаХа², дважды встречается обратный повтор начального слога ψ — точный в последнем слове (ψ) и измененный — в середине (ψ)³:

² ТаНаХ — аббревиатура, обозначающая три крупнейших раздела Библии: Пятикнижие (*Тора*), Пророки (*Невиим*), Писания (*Ктувим*).

³ Фонетически можно говорить только о кольцевой обратной рифме: [уш] — [шу]. В середине строки соответствующий слог произносится [со].

ψ שאבתם מים בששון ממעיני הישועה.

Ush'afvtem maim b'soson mi mayne hay'shuo.

«В радости будете черпать воду, подобную избавлению» (Ис 12:3)⁴.

Реальное звучание текста, фонетическая структура которого содержит множественные внутренние рифмы, не в полной мере отражается в графике иврита. Знак *шва* в начале стиха, передаваемый в транслитерации апострофом, обозначает сверхкраткий гласный звук и в пении звучит как [э]. Возникает обрамление строки неточной кольцевой рифмой: [ушэ] — [йэшэ] (фактически рифмуются слова «черпать» и «избавление»). В первом разделе нигуна она подчеркивается движением мелодии: нисходящее поступенное движение первой фразы зеркально отражается в заключительном восходящем мелодическом ходе. Оба раза самый высокий звук совпадает с гласной [у] (пример 3).

Помимо этого начальному созвучию [эа] вторит тоекратное, как бы усиливающееся: [ау] — [ай] — [айэ]. Два из этих повторов образуют неточную слоговую рифму: [маи] — [май], а слова целиком создают *узор аллитераций*: [маим] — [мимайне]. Буква *мэм* (מ, מ), повторенная в строке пять раз, начинается и замыкает ключевое слово *таим* — «вода».

В нигуне текст ТаНаХа воспроизводится с многочисленными повторами отдельных слов и словосочетаний. Слово *таим* повторяется четыре раза подряд в первой фразе и два раза — во второй, дополненное далее рифмующимся с ним «*ми таине*». При повторении ударение в слове *b'soson* смещается с последнего слога на второй. Если выписать все повторы, вербальный текст нигуна таков:

Ush'afvtem maim maim maim maim b'soson

Ush'afvtem maim maim b'soson mi mayne hay'shuo.

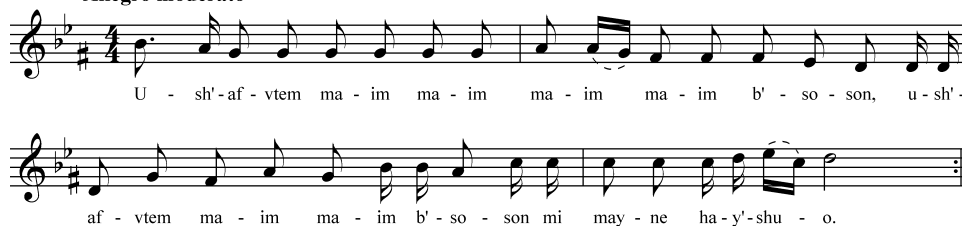
Строка ТаНаХа (со всеми повторами) звучит дважды в первом и дважды —

⁴ Нигун выучен в 2000 г. на международном семинаре «КлезФест в Петербурге» от выдающейся исполнительницы идишских песен Адрианы Купер (Adrienne Cooper).



Пример 3

Allegro moderato



во втором разделе нигуна, который, в свою очередь, также повторяется. Благодаря многократному непрерывному воспроизведению в быстром темпе ее ритмо-артикуляционная структура становится еще более выпуклой, безуслов-но доминирующей. Слияние начальных звуков слов с конечными, переливы дифтонгов [за] — [аи] полностью соответствуют поэтическому образу — игре струй в водяном потоке.

Однако точно так же упорное повторение ключевого слова связано с образом Торы и создает иной — **ментальный ассоциативный ряд**. Слово *taim* ('вода') выполняет функцию мнемонического элемента, обеспечивающего **глубинные семиотические связи**. Вода — символ Торы — Закона и Слова Всевышнего. Тема воды, точнее недостатка воды, — одна из распространенных в ТаНаХе. В книге, описывающей еврейские обряды конца XIX века, приводится одно из толкований стиха Исайи (55:1): «Жаждающие! Идите все к водам, то есть к Закону и слову Господню» [Еврейские обряды 1880, 100].

Помимо этого, буква *мэм* привносит дополнительные смысловые акценты: согласно трактату Шабат Вавилонского Талмуда, она указывает на концепцию «речения» (*taamar*). Ее открытая форма *א* интерпретируется как часть Торы, открытая Моисеем и доступная человеческому пониманию, а конечная — *ם* — как скрытые смыслы Учения, которые проявятся лишь после прихода Мессии [Глазерсон 1997, 39—41]. Обе формы присутствуют в слове *אֵימ* — [taim], 'вода': Учение открыто пониманию и, одновременно, непостижимо. Краткость и фонетическая замкнутость слова *taim* создает ощущение однократности действия (горсти или глотка воды, одного обращения к Торе и т.п.). Однако **множественные повторения**, при которых началь-

ные и конечные согласные сливаются, создают образ длительной и непрерывной череды подобных действий. Воспроизведение ключевого слова на разных звуковысотных уровнях может восприниматься как постоянное возвращение к Пятикнижию с различной степенью понимания, постижения его глубинных смыслов, как многократное припадание к неисчерпаемому источнику радости, дарующему избавление.

Как правило, интонация в напеве подчеркивает особенности поэтической структуры текста, усиливая воздействие мощи древнего языка. Однако в процессе исполнения нигуна и поэтика библейской строки, и ее глубинный подтекст становятся лишь **контекстом ритуала**, а на первый план выходит пластичность и упругость ритмизованных аллитераций, звуковая, **артикуляционная сторона слова**.

Приведем еще один пример текста — на этот раз на идише:

רעב דודל, רעב דודל דער וואסילקאווער
הײַנט ווײַנט ער אין טאלנע

Reb Dovidl, reb Dovidl, der Vasilkover,
Haynt voynt **er** in Talne

Реб Довидл, реб Довидл из Василькова,
Теперь живет он в Талне⁵.

Для первой строки характерно преобладание согласных звуков, причем [p], [e] повторяются в течение крайне малого периода времени по четыре раза, [d] — пять раз, [l] — трижды, [b] — два раза. Из-за повторов фонем в разном их сочетании текст звучащего в быстром темпе нигуна становится подобен скорого-

⁵ Нигун выучен от правнука Виленского Гаона профессора Пола Азарова (Poul Azaroff), США. Вариант этого напева приводится в рассказе И.Л. Переца «Превращение мелодии».



Пример 4

Allegretto



ворке; его исполнение требует немало мастерства, можно даже сказать, своего рода виртуозности (пример 4). В записи ясно виден двукратный обратный повтор первого слога, также воспроизведенного два раза: [pə] — [əp] в первой строке и его появление в середине второй строки. Слоги [dəp] и [-vəp] составляют частичную рифму, а конечное [-vəp] — благодаря близкому способу образования губных звуков [b] и [p] — практически точную обратную кольцевую рифму к начальному слогу [pəb]. Фраза, составляющая текст нигуна, неоднократно повторяется, и после заключительного слова «Talne» вновь следует «Reb». При переходе без каких-либо остановок от последнего слова фразы к ее началу первый слог соединяется со своей инверсией: [əpə]. Отсутствие пауз и цезур подчеркивает единство текста; непрерывность его воспроизведения как бы провоцирует всё новые и новые повторы.

«Reb Dovidl» — нигун *инструментального происхождения*: клезмерская мелодия подтекстована таким образом, что в ней благодаря игре акцентов подчеркивается танцевальное начало⁶. При пении первой строки дважды акцентируется звук [o] (Dóvidl — Vasilkóver), причем «сильными» становятся первая доля в первом такте и вторая — во втором, а «относительно сильной» — вторая доля первого такта. Во второй строке — тоже дважды — акцент падает на звук [a] (в том числе и в дифтонге [aɪ]: háynt — Tálne) на первых долях третьего и четвертого такта. Эти акценты образуют синкопированный ритмический рисунок, не совпадающий с размеренной

метрической пульсацией в аккомпанементе. Благодаря постоянному смещению акцентируемой доли в чрезвычайно сложном для артикулирования нигуне выстраиваются своего рода «опорные точки», а простая мелодия приобретает гибкость, упругость.

Во многих нигунах эпизоды со словесным текстом чередуются с разделами, в которых его замещают *силлабические цепочки*. Если в напеве есть слова, они могут опускаться без ущерба для обряда, а большое число хасидских песнопений имеют в качестве структурной единицы текста слог. В организации звуковой палитры таких нигунов явственно просматриваются закономерности *фонологического плана*. В большинстве случаев одному слогу соответствует один музыкальный звук, слоговые распевы очень редки, и в них, как правило, используется лишь одна фонема (чаще [a]). В конце музыкальной фразы и в местах ритмических остановок используются слоги, оканчивающиеся на сонорную согласную (*ай, ой, дай, бом, ром*). Мелкие длительности обычно интонируются со слогами, оканчивающимися на гласный звук (чаще всего [u], например «ди-ри-ди-ри»). Кроме того, в них происходит чередование согласных, различающихся по способу образования: [d] — [p] (смычный — дрожащий), [l] — [p] (щелевой — дрожащий), — иногда дополняемому различием по месту образования в речевом тракте: [b] — [p] (губной — переднеязычный). Шипящие согласные ([tʃ]) могут встречаться в начале музыкальной фразы («чи-ри-би-ри-бом», «джам-джам»).

Вербальный текст такого рода определяется исследователями как «vocalized syllables» (В. Пастернак), «nonsens syllables» (Я. Мазор), «meaningless syllables»

⁶ Известны другие варианты подтекстовки этой мелодии: «Der rebe hot geheysn freylekh zany!» («Ребе велел веселиться!») [Pearls 1988, 136; Sore un Rifke 1997, 153].



(А. Шилоа). Помимо того, что два последних термина имеют оценочное значение («бессмысленные», «не несущие смысла»), они констатируют лишь неинформативность слоговых цепочек вне контекста самого напева, обрядовой ситуации. Однако с этим трудно согласиться. В глазах самих хасидов соединенные в цепочки слоги соответствуют промежуточному положению нигуна между миром земным, материальным и горним: речь перестает быть речью, она не просто предназначена для общения с иным миром, но и сама становится чужой, нечеловеческой. В некоторых общинах считают, что в таких слогах, как «*бом-бом*» или «*ой-ой*» сокрыты мистические имена Всевышнего. Фонетически эти слоги согласуются с древнееврейским, идишем, славянскими языками, которыми владело большинство евреев Восточной Европы [Koskoff 2001, 78, 91]⁷. Наконец, по тому, какие слоги используются в качестве «текста», нередко можно понять, какой хасидской общине поется нигун. Так, «*ой-ой*» — традиционные слоги для хасидов ХаБаДа, «*бом-бири-бом*» — для общины Моджича, «*ййди-ййди*» — для Гурских хасидов (Кальвария) [Sapoznik 1999, 19].

Вербальный текст напева складывается из знаков, в большей или меньшей степени семантически насыщенных. Но слово, включенное в обряд, вовлекается в систему опыта музыкального, становится органической частью целостной структуры высшего порядка, в котором музыка на правах всеобъемлющего начала словно вбирает в себя все существующие языки. Человеческий голос воспринимается уже не как источник некоей вербальной информации, но как источник звука — музыкальный инструмент. Внимание участников ритуала сосредоточивается на фонической стороне исполнения: *на первый план выходит артикуляция*.

⁷ Можно с большой долей уверенности говорить об осознанном соотношении слогов «дона-дона» (припев-нигун в песне Ш. Секунды на стихи А. Цейтлина «Dos kelbl»), «*дунай-дунай*» (в нигуне на строки из 119 псалма), а также их редуцированных вариантов «*ай-дай-дай*», «*ай-йй-йй*» и т.п. с одним из имен Всевышнего («Adonay»).

Инструментализм нигуна проявляется и в его органичном сочетании с разного рода движениями: от покачиваний, хлопков, стука по столу и др. до танца. Однако в этой ситуации нельзя говорить о пении в функции музыкального сопровождения хореографического движения, поскольку здесь сам танец — органическая составляющая нигуна, одна из форм его артикуляции.

На примере нигунов можно говорить о единстве сфер вокальной и инструментальной музыки, их своеобразном взаимоотожествлении, свойственном многим культурам Востока. Так, И.Р. Еолян неоднократно подчеркивает их общность в области метро-ритма, формы и тематизма, артикуляции⁸. В.Н. Садыкова упоминает о существовании *инструментальной версии импровизации вокалиста* в азербайджанском мугаме [Садыкова 1981, 115]. Ф.И. Челебиев подчеркивает: «В игре инструменталиста всегда должен быть ошутим “вокал”... Инструменталиста без *вокального мышления* нельзя считать хорошим мугамистом» [Челебиев 1989, 135]. Точно так же в хасидских напевах голос не противопоставляется инструменту.

Обращаясь к этимологии, мы получаем подтверждение существования единой области музицирования — области, в которой не было разделения по способу звукоизвлечения.

Термин נִגּוּן ([*нигун*]) переводится с древнееврейского как: 1. Мелодия, напев; 2. Игра (на музыкальном инструменте). Корень נִגַּן ([*нигн*]) является основой в существительных «музыкант, исполнитель», глаголах «играть на музыкальном инструменте», «петься» [Ивритский словарь, 270—271]. В словаре У. Вайн-

⁸ В качестве примера можно привести такие цитаты: «...в среднеазиатских трактатах ритмическое строение мелодий рассматривалось в соответствии с поэтической метрикой» [Еолян 1977, 85]; «Что касается собственно инструментальных жанров, то и здесь исполнитель может ввести в них вокальную пьесу-интермедию, тематически и эмоционально выдержанную в том же ключе, что и всё произведение» [Там же, 90]. Описывая иранский маком, И.Р. Еолян отмечает разделы, в которых «господствует инструментальное начало, вокальные же эпизоды строятся часто на вокализах с обильным использованием приемов мелодической фигурации» [Там же, 63].



райха существительное נָגִין ([*негинэ*]) переводится как «музыка, преимущественно вокальная» [Weinreich 1977, 531]. У Д. Маггида, А.Ц. Идельсона, Э. Вернера встречаем упоминание *негинот* как одного из названий библейских знаков кантилляции [Маггид 1908—1913, стлб. 225; Idelsohn 1975, 69; Werner 1976, 13], т.е. этот термин относится к вокальной музыке. В то же время термин *негинот* (букв. 'играющий', 'музицирующий') Е. Коляда переводит как «струнный инструмент (неясно какой) либо собирательное понятие некоего класса или семейства струнных, не исключено также контекстуальное понимание данного слова как "мелодии, извлекаемой на струнных"» [Коляда 2004, 27].

Следует добавить, что в разговорном языке этот термин распространяется также на особую, непосредственно связанную с жанром хасидского нигуна, «инструментальную» манеру интонирования с использованием слоговых цепочек в качестве текста («*бом-бири-бом*», «*яри-дирри-дай*» и т.п.).

Обращаясь к ТаНаХу, получаем весьма необычную картину. В Псалтыре встречается одиннадцать случаев употребления слов с тем же корнем. В семи случаях это существительное, обозначающее хордофон (в синодальном переводе «струнное орудие»: Пс 4:1, 6:1, 53:1, 54:1, 60:1, 66:1, 75:1)⁹. Кроме того, обозначение музыкантов, играющих на струнных инструментах: «Впереди шли поющие, позади **играющие** (*ногним*) на орудиях, в середине девы с тимпанами» (Пс 67:26). В псалме 32 глагол [*наген*] в синодальном издании переводится как «петь»: «Пойте Ему новую песнь; **пойте** ему стройно, с восклицанием». В масоретском издании перевод этого стиха иной: «Воспойте Ему новую песнь, хорошо **играйте** (*наген*), издавая трубные звуки» (Пс 33:3).

Слова с тем же корнем есть в Книгах Царств, Книге Исайи, Плаче Иеремии. Например, неоднократно упоминается

⁹ Нумерация псалмов в тексте, за исключением особо оговариваемых случаев, дается по синодальному изданию. В масоретском издании, соответственно, псалмы 4, 6, 54, 55, 61, 67, 76. В нижеследующих цитатах выделены слова с соответствующим корнем, в квадратных скобках приводится транслитерация их произношения на иврите.

«музыкант» (*менаген*), дословно — «играющий», в синодальном переводе — «гуслист»): «Пусть господин наш прикажет слугам, *которые* перед тобою, поискать человека, искусного в **игре** на гуслях, и когда придет на тебя злой дух от Бога, то он, **играя** (*вениген*) рукою своею, будет успокаивать тебя» (1 Цар 16:16—18, 16:23, 18:10)¹⁰. В 4-й книге Царств: «Теперь позовите мне **гуслиста**. И когда **гуслист** **играл** на гуслях, тогда рука Господня коснулась Елисея» (4 Цар 3:15). В книге Исайи дважды встречаются глаголы с тем же корнем, но в одном случае они обозначают игру на струнном инструменте, во втором — пение: «Возьми цитру, ходи по городу, забытая блудница! **Играй** (*наген*) складно, пой много песен, чтобы вспомнили о тебе» (Ис 23:16). «Господь спасет меня; и мы во все дни жизни нашей *со звуками* струн моих будем **воспевать** (*ненаген*) **песни** (*негинотай*) в доме Господнем» (Ис 38:20).

В целом логика перевода такова: при упоминании струнного орудия (гусли [*негинот*], цитра [*кино*]) или способа исполнения («играл рукою своею») глаголы с корнем «*нгн*» переводятся как «игра на инструменте». При отсутствии подобных указаний — как «пение»: «Их-то сделался я ныне **песнью** (*негинатам*) и пищею разговора их» (Иов 30:9). В Плаче Иеремии оба упоминания связаны с пением: «Я стал посмешищем для всего народа моего, вседневную **песнью** их» (Плач 3:14); «Воззри, сидят ли они, встанут ли они, я для них — **песнь**» (Плач 3:63). В таком же значении употреблено существительное в 68 псалме: «Обо мне толкуют сидящие у ворот, и **поют в песнях** (*вэнгинот*) пьющие вино» (Пс 68:13). При сопоставлении этих цитат становится очевидно, что во многих примерах «пение» обозначает 'звучание', 'бряцание', 'привычный звуковой фон', 'бессмысленное повторение, доведенное до автоматизма'. Лишь однажды слово с корнем [*нгн*] приближается к современному хасидскому значению слова «нигун» — 'звучание', 'молитва, приводящая к возвышению души, приближению к Божественным сферам': «Я вспоминаю **пение** (*негиноти*) мое в ночи, беседую с сердцем моим и дух мой ищет ответа» (Пс 76:7).

¹⁰ В масоретском издании: 1-я Книга пророка Шмуэля.



Ключом к пониманию служит обращение к грамматике: *нигун* — это отглагольное существительное, образованное от так называемой основы второго типа, — основы, указывающей на **интенсивность действия, его длительность и повторяемость** [Гранде 1998, 344]. Соответственно, слова с этим корнем употребляются при обозначении интенсивного, длительного, направленного звучания, основанного на повторности, независимо от его вокальной или инструментальной природы.

Сходная картина наблюдается в других семитских языках. Г. Фармер подчеркивал этимологическую общность терминов еврейской и арабской музыки. В частности, родового термина для ассирийской¹¹ музыки — *nigutu* или *ningutu* с корнем *nagu* ‘звучать’ и еврейского термина с тем же корнем — *nagan* ‘играть на струнном инструменте’, отсюда — *neginah* ‘музыка’, ‘струнные инструменты’ [Farmer 1929, XIV]. В арабских трактатах родовой термин *ghina* первоначально обозначал ‘песню’. От него произошел *tughann* или *tughanni*. Существующий в арабской музыке термин *nigma* обозначает строй струнного инструмента. А. Эвен-Шошан приводит арамейское слово *nagen* — ‘петь’ [Эвен-Шошан 1973, 825]. Из этих примеров видно, что генетическая связь с древними пластами искусств семитских народов проявляется также и в этимологии.

В самом термине «нигун» фактически заложены основные характеристики этого жанра: его **процессуальность, длительность** (исполнение одного напева может продолжаться до получаса), которая основывается на множественных **повторах** самого разного уровня — от отдельных слогов до разделов и всего напева целиком, и, наконец, **интенсивность** — суггестия, благодаря которой происходит создание обрядового времени и пространства.

2.

Формирование сакральной ситуации, погружение в вечность требует забвения себя, исчезновения однозначной связи между объектом, смыслом и словом. В ритуале, каким является и интонирование

нигунов, происходит отстранение, освобождение от всего преходящего, обыденного. Немаловажную роль в этом играет особая организация всего текста нигуна в целом, и в первую очередь именно те ее стороны, которые мы относим к его «инструментальной сущности». Разомкнутая форма, базирующаяся на многократных повторах разделов-«колен», позволяет продлевать звучание, не прерывая его, сколь угодно долго. Ритмизация, привнесение во многие напевы танцевальности побуждают к движению. Начало же ритмизации заложено в артикуляции текста, в искусной игре рифм и аллитераций, повторов слов, слогов, отдельных фонем.

В то же время исполнение нигуна **голосом, без инструментального сопровождения** — одно из важнейших условий становления и развития обрядовой ситуации. С точки зрения еврейской традиции предпочтение вокала связано с запретом игры на музыкальных инструментах в знак траура после разрушения Второго Храма. (В наше время действие этого ограничения распространяется на Субботу и основные праздничные дни). Но помимо этого пение наиболее отвечает задаче объединения всех присутствующих как равноправных участников ритуала, тогда как инструментальная музыка предполагает дифференциацию как между самими музыкантами (по роду инструментария, функции исполнителей в ансамбле, приемам игры и т.п.), так и между музыкантами-профессионалами и всей остальной общиной (слушателями, певцами, танцующими). Доступность ведущего «инструмента» позволяет участвовать в действе всем присутствующим.

Пение, а тем более пение совместное, групповое¹² само по себе является сильнейшим суггестивным фактором. Но решающим шагом, превращающим интонирование нигунов в обряд, становится **исключение речи как ведущей формы деятельности**.

¹² Интонирование нигунов нельзя назвать **хоровым** пением в строгом смысле этого слова, поскольку перед исполнителями не стоят задачи создания хоровой фактуры, согласования темпа, динамики, одновременного исполнения артикуляционных приемов и т.п. Фактически в обряде мы имеем дело с **одновременным звучанием многих исполнительских версий напева**.

¹¹ Ассирийским языком часто называют аккадский — язык древнего населения Вавилонии и Ассирии [Гранде 1998, 18].



Речь — атрибут познания, освоения человеком действительности, форма коммуникации с себе подобными и также «закрепление» самих себя во времени. Восприятие божественной воли становится возможным только в результате преодоления «земного смысла», «очищения» от него. Г. Шолем приводит старинное речение: «Кто полон самим собой, тот не оставляет места для Бога» [Шолем 2004, 179]. Согласно теории крупнейшего еврейского философа XII века Моше бен Маймона (Маймонида), подготовка к состоянию «уединения с Богом» состоит в исключении как внешней, так и внутренней речи [Моше бен Маймон 2000, 307; Хаздан 2006].

Преодоление слова, уход от прямых однозначных связей происходит не только благодаря акцентированию внимания на *фонетической* — *фонической* стороне исполнения, но и выходу за рамки одного определенного языка, привлечению элементов других языков либо неязыковых «асемантических» средств [Морева 1991, 10; Байбурин 1993; Лотман 2001; Мелетинский 1994; Серкова 1996; Богданов 1998 и др.].

В еврейской традиции явления такого рода связаны с мистическими течениями, относящимися к разным историческим периодам. Вот, например, описание древних мистических гимнов, звучавших в период Второго Храма (515 г. до н.э. — 72 г. н.э.) и зафиксированных позднее, в V—VII веках н.э.: «Часто они до курьеза бессмысленны. Традиционный словарь иврита, отнюдь не страдающий скудостью, оказывается недостаточным для удовлетворения духовных потребностей мистика. <...> Эта недостаточность сказывается в обилии своеобразных и подчас причудливых оборотов и словосочетаний, являющихся иногда совершенно новыми словообразованиями» [Шолем Гершом 2004, 94, 99]. Средневековый философ и каббалист Авраам бен Шмуэль Абулафия (1240 — ок. 1290) выдвигает теорию, согласно которой «любой язык, не только иврит, преобразуется в трансцендентное средство одного и единственного Бога. И так как каждый язык образуется в результате искажения праязыка — иврита, то все языки сохраняют связь с ним» [Там же, 182]. В своих книгах Абулафия пользуется наряду со «священными» древнеев-

рейским и арамейским словами из латинского, древнегреческого и итальянского языков. Несколько столетий спустя представители другого мистического течения — хасиды — наряду с *лошн кой-деш* («святым языком», языком молитвы) вводят в свои песнопения идиш и славянские языки и нередко замещают текст силлабическими цепочками.

Формы организации вербального текста, сближающие его с музыкальной тканью, вследствие чего голос уподобляется «орудию для извлечения музыкальных звуков», приводят к *сдвигу* в восприятии самой *системы языка*. Выходя на первый план, артикуляция, будучи факультативной структурой, повышается в ранге, приобретает характер основной структуры. *Пение* со смещением акцента с содержательной стороны текста на фонетическую *выступает в функции концепта* (определение С.С. Аверинцева) — отстранения, замещения мыслительных процессов. Утверждаются «помехи», заглушающие внутренний голос человека. Фактически интонирование нигунов может быть отнесено к *неречевым коммуникативным актам* как в плане виртуального «идеального диалога» человека и Всевышнего, так и в аспекте связей, возникающих между поющими людьми.

Представим себе всю «партитуру» звукового пространства нигуна. Монодийное звучание мужских голосов (участие женщин в ритуале исключается традицией) дополняется ритмо-шумовым аккомпанементом (хлопки в ладоши, мерные удары кулаком или ладонью по столу, топанье). Пение сопровождают покачивания либо особого рода танцевальные движения. Согласно исследованиям в области нейропсихологии, все перечисленные элементы, включая также тембр, мелодический рисунок, ладо-тональное восприятие, громкость, апеллируют к различным зонам субдоминантного (чаще правого) полушария головного мозга, повышая степень его активности. Вяч. Вс. Иванов характеризует правое полушарие следующим образом: «Его можно считать почти совершенно немым, если не считать... звуков, сопровождающих музыку» [Иванов 1998, 423—424, 431, 458 и др.]. Приведенный ученым пример оперирования звуками речи как целостными ком-



бинациями, также свойственного правому полушарию, фактически дает нам описание структуры нигуна: «Подбор звуков в целом (в определенном смысле рассматриваемом как непрерывный) тексте проявляется в звуковых повторах, рифмах, инструментовке, ритме, метре и других способах звуковой организации поэтического текста» [Там же, 437]. Существует гипотеза, согласно которой каждое из полушарий, активизируясь, тормозит работу другого [Там же, 446], т.е. процесс распознавания и создания неречевых звуков — в первую очередь музыкальных (в нашем случае — пение) — подавляет деятельность зон, связанных с пониманием вербального языка, его анализом. В результате текст перестает восприниматься участниками ритуала как сообщение. Если речь отождествляется с бытием, то нигун — с инобытием (*не-речь*).

Благодаря особенностям правополушарного мышления, воспринимающего не фонемы и слова, а фонологический облик всей фразы вкупе с ситуацией, ее порождающей, нигун в процессе исполнения осознается как целостная структура. Все его составляющие переосмысливаются, происходит слияние различных видов коммуникативных систем в единое действие. К хасидскому напеву можно отнести характеристику, которую Ю.М. Лотман дает замкнутому художественному тексту: «Многообразие структурных связей внутри текста резко снижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связности текста. Текст стремится превратиться в отдельное “большое слово” с общим единым значением. Это вторичное “слово” ... всегда представляет собой троп: ... текст как бы стремится переключиться в семиотическое пространство с большим числом измерений» [Лотман 2001а, 188; см. также: Бибикова 1995].

Переключение это осознается участниками действия как очищение, просветление и возвышение души, приближение к Всевышнему, воспламенение, экстаз. «Это тебя поднимает, делает тебе другую атмосферу», — поясняют хасиды¹³.

Интонирование нигунов — медитативный процесс, который мыслится как

¹³ Интервью автора статьи с р. Цви Пинским, 1971 г.р., хасидом общины ХаБад Любавич (май 2002 г.).

род мистического восхождения души к Богу. Прохождение в рамках единичного обряда определенных этапов или ступеней этого пути проявляется в смене типов песнопений и отражается на формах их артикуляции. Основные параметры звучания — тембр, громкость, темп, орнаментика, ритмический аккомпанемент и пластика — претерпевают трансформации соответственно уровню психологических изменений участников ритуала. Медленные, интроспективные, богато орнаментированные напевы (*двейкес-нигуны*) сменяются «застольными» — *тиш-нигунами*, более ритмизованными, для которых характерны многократные повторы, выразительные телодвижения. Дальнейшее состояние поющих Э. Коскофф характеризует как **физические усилия**: «руки начинают молотить, кулаки крепко сжаты», звучат громкие хлопки, стук по столу [Koskoff 2001, 108–110]. Появляются интенсивные и необычные движения, например сильное раскачивание, воздевание рук. Изменяются и голоса — становятся сдавленными, жесткими, резкими, в пение вплетаются возгласы, вскрики¹⁴. Ускоряется темп — приходит черед еще одной жанровой подгруппы — *рикуд-нигунов*, нигунов-танцев. Некоторые участники плачут. Последняя стадия (достигаемая не всеми участниками) — сильнейшее экспрессивное напряжение, иногда доходящее до обморока.

Психологи отмечают, что подобные процессы вызывают у участников ощущение свободы, эйфории, единения с окружением (коллективом, миром, природой), которое воспринимается как целостный организм, некое «сверх-я» [Буякас 1995, 57]. В результате происходят существенные изменения в системе цен-

¹⁴ Изменение в ходе обряда эстетических параметров связано с направленностью исполнения не на достижение эстетического результата, а на собственно процесс интонирования. На подобные процессы у разных народов обращают внимание многие исследователи. Например, возникновение в ходе ритуала «голосовых модуляций, связанных с психосоматическими трансформациями» описывает Ю. Соколов [Соколов 2002, 26]. О характерном для обрядового пения многих этнографических регионов восточного славянства «остром» звучании и большой степени громкости пишет К. Немкевич [Немкевич 2004, 188].



ностей участников обряда: уходят личные проблемы, снимается психологическая защита, появляется ощущение открытости, целостности, полноты существования.

В дальнейшем, возвращаясь к напеву вне обряда, человек осмысливает его, восстанавливает слово в его грамматическом и лексическом значении, восстанавливает семантические связи. Текст, введенный в сознание в ходе ритуала как единое целое, декодируется, «раскрывается», становясь своего рода «запалом», провоцирующим дальнейшее движение мысли. При этом не существенно, что собственно текст (например, определенный нигун) может быть человеку заранее уже хорошо известен. Поскольку вся ситуация обрядового действия ориентирована в первую очередь на автокоммуникацию, организацию «внутренней речи», ее следствием, как правило, становится значительный прирост информации. Согласно Ю.М. Лотману, результаты корреляции нового текста с уже известными человеку можно приблизительно определить понятиями «открытие», «вдохновение» [Лотман 2001б, 426]. Осознание всей глубины смысла песнопения может влиять на последующие его исполнения (как на их восприятие, так и на артикуляцию).

Нигун в роли организатора сакрального действия отчасти является наследником каббалистических песнопений [Chazdan 2004, 10–11]. Абулафия подробно описывает технику медитаций, позволяющую возвышать сознание, достигая уровня пророка. Органической частью этих медитаций является музыка, в поздних работах каббалиста упоминается и музыка инструментальная. Дважды в книгах Абулафии встречается образ пророка как струнного музыкального инструмента (арфы, лиры), на котором играет Святой Дух [Сират Колет 2003, 394; Шолем Гершом 2004, 181]. Процесс перебирания струн философ уподобляет особой технике комбинирования и перестановки букв — одному из важнейших элементов в процессе каббалистической медитации. Сама же медитация в его работах ассоциируется с настройкой музыкального инструмента: человеческое тело, человеческое сознание входит в резонанс с высшими сферами, в

результате чего достигается гармония, созвучность воле Всевышнего.

На протяжении изучаемого нами ритуала основная, ведущая роль отводится именно *голосу*. Тембр поющего голоса *привлекает внимание* собравшихся людей, *инициирует обряд*. Будучи самым доступным орудием, на котором может извлекать музыкальные звуки практически каждый, голос *побуждает* присутствующих присоединиться к пению, продлевать его. Дополнительным фактором психо-физиологического воздействия можно считать более глубокое, более интенсивное по сравнению с речевым певческое дыхание, которое приводит к гипервентиляции легких и, как следствие, — к возникновению головокружения, ощущению расслабленности, легкой эйфории. Далее, в ходе ритуала внимание его участников сосредоточивается именно на звукоизвлечении — интонировании, артикулировании нигуна. Множественные факторы, в числе которых тембр и музичирование как особый род деятельности, способствуют изменению у человека формы восприятия действительности. Кроме того, голос выступает одним из *индикаторов*, реагируя на эти изменения. Мы можем утверждать, что именно голос¹⁵, иницирующий и организующий всю обрядовую ситуацию, становится тем *инструментом настройки сознания*, с помощью которого человек может войти в пространство ритуала и продлевать его, поднимаясь на всё более и более высокие ступени.

Литература

Аверинцев 1983 — Аверинцев С.С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 271–302.

Аверинцев 1988 — Аверинцев С.С. «Арфа царя Давида» (У истоков древнейшей лирической традиции) // Иностранная литература. 1988. № 6. С. 189–194.

Байбурин 1993 — Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семан-

¹⁵ Понятие «голос» во второй части нашей статьи становится в большей мере символом, поскольку, говоря о пении, мы включаем сюда и двигательную активность человека во всем ее многообразии — от дыхания и артикуляции текста до танца. По сути инструментом становится *весь организм* поющего человека. Подробно об этом см.: [Юшманов 2002].



тический анализ восточно-славянских обрядов. СПб., 1993.

Береговский 1962 — *Береговский М.Я.* Еврейские народные песни / Общ. ред. С. Аксюка. М., 1962.

Береговский 2002 — *Береговский М.Я.* Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни // Искусство устной традиции. Историческая морфология: К 60-летию И.И. Земцовского: Сб. ст. СПб., 2002. С. 192—203.

Библикова 1995 — *Библикова Т.* Музыкальное переживание как целостный акт // Выбор и сочетание: открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю.Г. Кона. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 18—23.

Библия 1997, 1999, 2001 — Библия: литературные и лингвистические исследования. М., 1997 (Вып. 1); 1999 (Вып. 2, 3); 2001 (Вып. 4).

Богданов 1998 — *Богданов К.А.* Очерки по антропологии молчания Номо Тасенс. СПб., 1998.

Буякас 1995 — *Буякас Т.М.* О феномене наслаждения процессом деятельности и условиях его возникновения (по работам М. Чиксентмихайи) // Вестник Московского университета. Серия 14: Психология. 1995. № 2. С. 53—60.

Вайс Меир 2001 — *Вайс Меир.* Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации. Иерусалим; М., 2001.

Вевюрко 1997 — *Вевюрко Т.* Метрика архаической израильской поэзии (на материале псалма 29) // Библия: литературные и лингвистические исследования. Вып. 1. М., 1997. С. 123—150.

Галицкая 1981 — *Галицкая С.П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.

Глазерсон 1997 — *Глазерсон М.* Огненные буквы: Нумерология, астрология, медитация в еврейской традиции. М.; Иерусалим, 1997.

Гранде 1998 — *Гранде Б.М.* Введение в сравнительное изучение семитских языков. 2-е изд. М., 1998.

Еврейские обряды 1880 — Обряды еврейские или описания церемоний и обыкновений, наблюдаемых евреями как вне храма, так равно и во все торжественные дни, во время молитвы, при обрезании, при свадьбах, родинах, смерти, погребениях и проч. Орел: Типография И. Сытина, 1880.

Еолян 1977 — *Еолян И.Р.* Очерки арабской музыки. М., 1977.

Земцовский 1987 — *Земцовский И.И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и мат. / Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 125—131.

Иванов 1998 — *Иванов Вяч.Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // *Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998. С. 381—602.

Ивритский словарь — Еврейско (иврит)-русский словарь / Сост. М. Дрор; Под ред. Ш. Эвен-Шошана и И. Керена. Тель-Авив, б/г.

Ковельман 2001 — *Ковельман А.* Этика и поэтика Талмуда // Вавилонский Талмуд: Антология Агады. Иерусалим; М., 2001. С. XX—XXIV.

Коляда 2004 — *Коляда Е.И.* Библейские музыкальные инструменты в музыкальной практике и книжной традиции. Интерпретация библейского инструментария в истории переводов Священного Писания. Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2004.

Лотман 2001 — *Лотман Ю.М.* Текст и функция // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 434—442.

Лотман 2001a — *Лотман Ю.М.* Риторика — механизм смыслопорождения // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 177—194.

Лотман 2001b — *Лотман Ю.М.* О двух типах ориентированности культуры // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 425—427.

Маггид 1908—1913 — *Маггид Д.* Кантillation // Еврейская энциклопедия: свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. М., 1991. Стлб. 225—241. (Репринт. воспроизв. издания 1908—1913 гг.) Т. 9.

Мацеевский 1987 — *Мацеевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и мат. / Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 6—38.

Мацеевский 2002 — *Мацеевский И.В.* Инструментализм та вокальна музика // Ігри й співголосся. Контонація. Тернополь, 2002. С. 12—30.

Мелетинский 1994 — *Мелетинский Е.М.* Поэтическое слово в архаике // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 86—109.

Морева 1991 — *Морева Л.* Язык молчания. Философский и поэтический опыт // *Silentium.* Философско-художественный альманах. СПб., 1991. С. 9—30.

Моше бен Маймон 2000 — *Моше бен Маймон (Маймонид).* Путеводитель растерянных. М.; Иерусалим, 2000.

Немкевич 2004 — *Немкевич К.* Культурные начала соноризма в исполнительской практике фольклорных коллективов «аутентичного» движения // Вопросы инструментоведения: Ст. и мат. СПб., 2004. Вып. 5, ч. 2. С. 187—191.

Садыкова 1981 — *Садыкова В.Н.* Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях. Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1981.

Серкова 1996 — *Серкова В.* Классический исихазм и парадоксы молчания // *Silentium.* Непериодическое издание философско-культурологического исследовательского центра «Эйдос». Вып. 3. СПб., 1996. С. 308—314.

Синило 1998 — *Синило Г.В.* Древние литературы Ближнего Востока и мир ТаНаХа (Вет-



хого Завета): Уч. пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск, 1998.

Сират Колет 2003 — *Сират Колет*. История средневековой еврейской философии. М.; Иерусалим, 2003.

Соколов 2002 — *Соколов Ю.* Пространство тела и пространство мира в архаическом ритуале и театре // Театр во времени и пространстве: Сб. науч. трудов. М., 2002. С. 7—36.

Хаздан 2006 — *Хаздан Е.* Хасидский нигун: между речью и молчанием // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: Сб. ст. / Под ред. Н.С. Степанской. Минск, 2006. С. 149—155.

Челебиев 1989 — *Челебиев Ф.* О морфологии мугама // Народная музыка: история и типология. Памяти проф. Е.В. Гиппиуса: Сб. науч. трудов. Л., 1989. С. 135—156.

Шолем Гершом 2004 — *Шолем Гершом*. Основные течения в еврейской мистике. М.; Иерусалим, 2004.

Шолохова 2001 — *Шолохова Л.* Коллекция Зиновия Кисельгофа как источник исследования по еврейскому музыкальному фольклору // Из истории еврейской музыки в России: Мат. междунар. науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде (1908—1919)». СПб., 2001. С. 67—86.

Эвен-Шошан 1973 — *Эвен-Шошан Аврам*. Новый словарь. Полн. собр. литературного, научного и разговорного языка иврит. В 3 т. Иерусалим, 1973. (На иврите).

Юшманов 2002 — *Юшманов В.И.* Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2002.

Chazdan 2004 — *Chazdan E.* Nigun chasydski na tle tradycyjnych piesni kabalistycznych // Midrasz. Warszawa, 2004. № 1 (81). S. 10—11.

Farmer 1929 — *Farmer Henry George*. A History of Arabian Music to the XIII-th Century. London, 1929.

Idelsohn 1975 — *Idelsohn A.Z.* Jewish music in its historical development. NY., 1975.

Koskoff 2001 — *Koskoff Ellen*. Music in Lubavither Life. Urbana and Chicago: Universiti of Illinois Press, 2001.

Niguney KhaBaD — *Niguney KhaBaD*: Sefer ha-Nigunim. NY. (6/r; на иврите и идише).

Pearls 1988 — *Pearls of Yiddish Song: Favorite Folk, Art and Theatre Songs / Complited by Eleanor Mlotek and Josepf Mlotek*. NY., 1988.

Sapoznik 1999 — *Sapoznik Henry*. Klezmer! Jewish music from Old World to Our World. NY., 1999.

Sore un Rifke 1997 — *Sore un Rifke* [«Сара и Ривка»] // Songs of Generations: New Pearls of Yiddish Song / Complited by Eleanor Mlotek and Josepf Mlotek. NY., 1997.

Weinreich 1977 — *Weinreich Uriel*. Modern English-Yiddish Yiddish-English Dictionary. NY., 1977.

Werner 1976 — *Werner Eric*. A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1976.

Е.М. ШИШКИНА

(Астрахань)

ВОЛЖСКОНЕМЕЦКИЕ БАЛЛАДЫ В СОВРЕМЕННОМ БЫТОВАНИИ: ФЕНОМЕН ДОЛГОЖИТЕЛЬСТВА

Наличие *этнических знаков, культурных признаков*, создающих этнокультурный контекст той или иной национальной культуры, осознается в исследовательской литературе уже давно (о чем свидетельствуют труды ученых разной специализации: Ю.М. Лотмана, Н.И. Толстого, А.К. Байбурина, Г.Д. Гачева, А.Я. Флиера и др.). А.Я. Флиер замечает, что «принципы и критерии отбора специфических черт... в качестве образов идентичности или этнических маркеров... активно исследуются этнографией и антропологией», и вполне обоснованно добавляет, что «сколь-либо удовлетворительной объяснительной модели этого феномена, на наш взгляд, еще не разработано» [Флиер 1995, 22]. В числе наук, участвующих в выявлении подобной иерархической системы образов идентичности, он не называет ни искусствоведение, ни фольклористику. Возможно, это связано с неразработанностью способов описания музыкальных этнических знаков.

Внутри системы этнических знаков существуют доминанты этнической идентичности/тождества. В этом качестве выступают те виды национальной культуры, выраженные в вербальной, музыкальной, художественной и иных формах, которые определили важные этапы исторического развития духовной и материальной культуры этноса/субэтнической группы. Доминанты этнической идентичности в свою очередь образуют определенную иерархию, первичными компонентами которой являются типовые структуры стиха, ритма, мелодики, многоголосия, тембра и пр. Как правило, доминанты этнической идентичности — это художественно значимые образцы, ставшие вершинами развития в данном жанре (но это необязательное условие). На следующем уровне в каче-