

Е. В. ХАЗДАН
(Санкт-Петербург)

ЯЗЫК АШКЕНАЗСКОЙ ПЕСНИ

Аннотация. В песнях восточноевропейских евреев могут соединяться разные языки — как вербальные, так и музыкальные. Нередко именно напев выступает здесь как кодирующая система, с его помощью песня может соотноситься с конкретным литургическим текстом, молитвой.

Ключевые слова: ашкеназский музыкальный фольклор, еврейские песни, макаронические песни, нигун, маме-лоин, лоин койдеш.

Песни евреев Восточной Европы — предмет чрезвычайно мало изученный. Практически любой человек с легкостью вспомнит несколько популярных названий: «Хава нагила», «Шолом алейхем», «Семь-сорок», «Тум-балалайка», «Папиросн»... При этом никого не смущает, что два из них — на иврите, а три оставшихся имеют явные славянские корни (а собственно песенный текст у двух из них — на идише). Точно так же, мало кто обратит внимание, что в одном ряду с собственно песнями оказались ритуальное субботнее песнопение и две клезмерские (инструментальные) мелодии, причем одна из них имеет лишь очень поздний вариант подтекстовки.

Вопрос о том, на каких языках поют ашкеназские евреи, тем более сложен, поскольку собственно разговорный язык — идиш, относящийся к германской группе и до начала XX в. презрительно именуемый жаргоном, «языком рынка», — имеет в своем составе как гебраизмы, так и славянизмы. Возможность выразить одну и ту же мысль, используя слова из разных языковых регистров, придает ему особую гибкость и выразительность. Точно таким же микстовым, основанным на совмещении, сплетении, нередко — сопоставлении интонаций, имеющих разное про-

исхождение, является и музыкальный язык ашкеназских песен. Очевидные, отмечаемые многими исследователями заимствования¹ сочетаются с отсылками к известным всей общине, закрепленным в традиции напевам. «Здесь происходит не сменяемость стилей по хронологической траектории, а наложение их слоями, сосуществование, кажущееся на внешний взгляд эклектичным», — писала Н. С. Степанская [Степанская 2009, 456].

Нам уже приходилось анализировать использование в различных жанрах еврейской традиционной музыки не просто разных интонационных приемов, но различных принципов ладового мышления (см.: [Хаздан 2006; Хаздан 2008]). В настоящей статье мы более подробно рассмотрим, как в ашкеназских песнях могут взаимодействовать языки — вербальные и музыкальные.

На возможность сочетания в тексте песни двух и более языков обращали внимание фольклористы, ведшие работу в конце XIX — начале XX в. В предисловии к старейшему сборнику еврейских народных песен его создатели С. М. Гинзбург и П. С. Марек писали: «Есть целый ряд народных песен, интересных в том отношении, что язык их напоминает вавилонское столпотворение: жаргонные, древнееврейские, русские, польские и даже литовские слова уживаются рядом» [Гинзбург, Марек 1901, XXII]. В этом издании подобные песни встречаются в разных разделах. М. Кипнис помещает их в раздел «Idish-ukrainishe folks-lider» («Еврейско-украинские народные песни», [Kipnis 1918, № 56—61]). (Большинство собирателей — И.-Л. Каган, Н. Прилуцкий, Э. Секулец, З. Скудицкий, М. Береговский, Э. Млотек, А. Виньковецкий, М. Голь-

¹ Роль заимствований по-разному оценивали Л. Саминский, Ю. Энгель, Шолом Алейхем; их значимость отмечали также М. Я. Береговский, М. Ф. Гнесин, М. Д. Гольдин, А. Г. Юсфин. И. И. Земцовский определяет соотношение и сочетание различных по сути музыкальных языков как феномен музыкального идишизма [Земцовский 2001]. Среди зарубежных исследователей см. труды Амнона Шилоа (A. Shiloah), Филиппа Болмана (Ph. V. Bohlman), Генри Сапожника (H. Sapoznik) и многих других.

дин — группировали песни по тематическому принципу, вне зависимости от того, какие языки использованы в их текстах; А.-Ц. Идельсон располагал их, ориентируясь на ладовые особенности мелодий, см.: [Idelsohn 1932a]).

Носители еврейской традиции говорят: «Существует три еврейских языка: *лошн койдеш, маме-лошн и лошн гоиш*»². Первый из названных — *לושן קודש*, буквально: «святой язык» — это язык молитв, Торы и Талмуда, также не являющийся единым, сочетающий в себе слова древнего (библейского) иврита и арамейского языка. Однако было бы неверно говорить только об отдельных словах и выражениях, цитируемых в речи или песнях. Скорее, речь здесь должна идти о талмудическом слоге, об образе мышления, которое может проявляться также фактически без использования гебраизмов. *Лошн койдеш* — своего рода матрица, основа, благодаря которой сегодняшнее, повседневное, преходящее воспринимается как одно из проявлений изначального, святого, вечного.

Второй — *לושן מאמע-מאמע маме-лошн*, «матин язык» — собственно идиш, язык, совмещающий не только слова, но морфемы разных языков. Корень из древнееврейского или славянского языка может соединяться с немецкими приставкой, суффиксом, окончанием. В нем есть слова, заимствованные из чешского, польского, украинского, — слова, сегодня, без сомнения, считающиеся еврейскими: «*небех*» («бедный»), «*убогий*»), «*шмате*» («кусочек», «тряпка», «лоскут»), «*нудник*» («зануда») и т. п. Трогательно звучит влюбленное: «*Даупе liprelekh — vi rozeve rapig*» («Твои губки — как розовая бумага»).

Третий — *לושן גויש лошн гоиш* («язык неевреев») — по сути, означает все нееврейские языки³. И здесь, как и в пер-

вом случае, имеется в виду не столько использование самой лексики (которая легко заимствуется, включается в систему идиша), сколько именно нееврейский подход, нееврейская логика, чуждый образ мыслей.

Фольклористы начала XX в., исследовавшие музыкальную культуру евреев, считали разноязычными (*mishshprakhike*) песни, в которых появляются славянские слова и выражения, тогда как соединение в тексте идиша и древнееврейского и арамейского воспринималось как единое языковое пространство. Так, в изданиях Кипниса песни хасидского цадика рабби Леви Иццока Бердичевера, известного тем, что к Всевышнему он мог обращаться, перемежая слова молитвы идишем, помещены в раздел «религиозные песни»⁴.

В более позднем сборнике Кипниса есть раздел, названный «*Idish un goyish*» («Еврейское и нееврейское») [Kipnis 1925, № 59—75]. Характерно, что материал помещен сюда по формальному признаку. В раздел попали хасидские песни («*Omer adoyni le Yakov, ne boyus nikovo*») и другие («*Matka kazala, kazala, kazala*») в которых есть славянский компонент, но нет нееврейского содержания как такового. Однако сюда Кипнис отнес также, например, «*Royz, goyz, vi vayt bistu*», целиком звучащую на *маме-лошн*, но, согласно легенде, воспринятую от некоего пастуха (не еврея), или юмористическую песню «*Tsi tut kravets mashke?*», в которой фигурирует нееврейский персонаж (*sheygets*), но нет ни одного славянского слова, которое не входило бы в структуру идиша. Далее мы увидим, что разные языки могут как дополнять один другой, так и противопоставляться друг другу. Применяемый обычно термин «макаронические песни»⁵, на наш взгляд, не

только идиш. В то время я еще не знал, как называется язык, на котором они говорили, я только знал, что они говорят “по-гойски”» [Котик 2012, 273].

⁴ Полное название раздела: «*Religioze, khsidische, misnadische un filosofische folks-lider*» («Религиозные, хасидские, миснагидские и философские народные песни»), [Kipnis 1918, № 34—41].

⁵ Термин происходит из Италии, где в конце XV — начале XVI в. поэтами Тифи и

² Впервые это утверждение я услышала на занятии проф. Дова-Бера Керлера на Международном учебном семинаре «Идиш и идишская литература» (Вильнюс, 1999 г.).

³ Такое, на первый взгляд поверхностное, обобщение не является надуманным, оно отражает картину мира, формировавшуюся в сознании с детских лет. Так, А. Котик, описывая детские впечатления, вспоминает: «Они говорили “по-гойски”, тогда как я знал

отражает сути явления. Рассматриваемые нами произведения принадлежат к различным жанрам, а использование в них слов из разных языковых регистров далеко не всегда имеет целью комический эффект. Кроме того, этот термин относится лишь к *словам* песен, тогда как в ашкеназском фольклоре «смешение языков» парадоксальным образом может затрагивать также вербальный текст, состоящий из слоговых цепочек («ай-яй-яй», «бом-бири-бом» и т. п.), и музыкально-интонационную сторону произведения.

В тех песнях, где соседствуют идиш и языки Торы и Талмуда (древнееврейский и арамейский), они чаще всего дополняют друг друга. Например, фразы из молитв или священных книг могут звучать на *лошн койдеш*, а затем — в переводе, как это было принято при изучении Пятикнижия:

Es is nishto keyn Got vi unzer Got:
Eyn k'Eloeynu!

Es is nishto keyn Melech vi unzer
Eyn ke'Malkeynu!⁶ Melech:

Нет Бога, как наш Бог: (идиш)
Нет подобного нашему Богу! (иврит)

Нет Царя, как наш Царь: (идиш)
Нет подобного нашему Царю! (иврит)

.....
[Песни народные 1991, 144].

Теофило Фоленго были созданы комические поэмы под одним и тем же названием «Maschegonea» (от ит. maschegone — паяц, балагур). В этих поэмах юмористический эффект возникал в результате смешения классической латыни, литературного итальянского языка и «кухонной» латыни. В итоге макароническими стихами стали называться те (преимущественно сатирические) произведения, где обильно и нарочито употребляются иностранные (или переименованные на иностранный манер) слова. Для обозначения песен, в которых совмещаются различные музыкальные языки, специального термина не существует.

⁶ Здесь и далее тексты песен даны в транслитерации, соответствующей международным нормам, принятым Еврейским научно-исследовательским институтом YIVO (Нью-Йорк).

Происходит расширение языкового пространства, в котором объединены высокообразованные знатоки, просиживающие за книгами и «*prostie idn*» — простые евреи, занимающиеся ремеслами, коммерцией, арендой и т. п., общающиеся в основном на *маме-лошн*. Перевод некоего текста может быть дан в ответ на вопрос, он также может сопровождаться истолкованием стиха, иногда ироническим, как в песне «A zemerl» («Песенка»), воспроизводящей слова припева из субботнего песнопения⁷:

Lomir ale zingen, lomir ale zingen
A zemerl, a zemerl!
Lekhem iz broyt, bosor ve dogim
Ve khol matoamim.

— Zog zhe mir, rebenju, *lekhem iz vos?*
— Bay di negidim
iz lekhem a frishinke bulkele,
Un bay di kabtsonim,
oy, vey, oy kabtsonim!
*Iz lekhem a darinke skorinkele nebekh!*⁸

Давайте все споем, давайте все споем
Песенку, песенку!
Лехем — это хлеб, мясо и рыба
И всякие яства.

— Скажи же мне, ребе, что такое
лехем?

— Для богачей
лехем — свеженькая булочка,
А для бедняков,
Ой, бедняки!
Лехем — не дай бог, сухая корочка!
[Еврейская народная песня 1994, 238—239, № 195].

Мелодия куплета-диалога основана на традиционном напеве. В собрании А.-Ц. Идельсона он представлен как пример *лери-штейгера* (לערי־שטייגער), — модуса, предназначенного для изучения Талмуда [Idelsohn 1932, XVII, 70, № 234a]⁹. Рельефная интонация вопроса, обращения за толкованием к ребе, встречается во многих песнях.

⁷ В песне цитируются и толкуются слова из гимна «Ma yedides mnukhotekh» («Как приятен твой покой»), впервые опубликованного в 1545 г.

⁸ См. также: [Kipnis 1925, 85, № 40].

⁹ О *лери-штейгере* как модусе, используемом для обучения и медитаций, см. также: [Idelsohn 1975, 191].

Пример 1. «A zemer!»

Musical notation for Example 1: A zemer! in 2/4 time, featuring a melody with three triplet markings. The lyrics are: Zog zhe mir, re - be - nyu, le - khem iz vos?

Пример 2. «Zog zhe, rebenyu»

Musical notation for Example 2: Zog zhe, rebenyu in 3/8 time, featuring a melody with a 6/8 time signature change. The lyrics are: Zog zhe, re - be - nyu, vos vet zayn, az mo - shi - akh vet ku - men?

«Скажи же, ребе, что будет, когда придет машиах?» [Антология 1994, 255, № 208].

Пример 3

Musical notation for Example 3 in 4/4 time, featuring a melody with a triplet marking. The lyrics are: А - - - yey em - tso - e - kho?

«Где можно найти Тебя?» [Там же, 205, № 164].

Пример 4

Musical notation for Example 4 in 4/4 time, featuring a melody with multiple triplet markings. The lyrics are: Lif - ney mey-lekh mal-khey ham - lo - - - khim, ta - te - nyu, lif-ney
mey-lekh mal-khey ham - lo - - - khim, ta - te - nyu, lif-ney
mey-lekh mal-khey ham - lo - - - khim, ta - - - te - nyu!

Пример 5

Musical notation for Example 5 in 6/8 time, featuring a melody with a triplet marking. The lyrics are: m' en hab - b' - ro - chos el ha ho-do - os a - don hasch - scho - lom.

«... согласно благословиению Бог воспеваемый, Владыка мира...» [Baer 1877, 102, № 409].

Пример 6. Песня «Tonu Rabonen»

Musical notation for Example 6: Tonu Rabonen in 3/4 time, featuring a melody with triplet and sextuplet markings. The lyrics are: To - nu ra - bo - nen Ho-bn un-dze-re kha - kho - mim ge-le-nt.

«Учили нас мудрецы <иврит>, наши мудрецы учили <идиш>...» [Songs of Generations 1997, 104–105].

В песне «А dudele» («Дудочка») раби Леви Ицхока из Бердичева — это интонация риторического вопроса, задаваемого самому себе, подталкивающего к размышлению (Пример 3).

В другой песне мы видим обратную ситуацию с точки зрения чередования языков: на вопрос отца сын отвечает на *лошн-койдеш*:

— Meyerke, mayn zun, Meyerke, mayn zun,

Oy, Meyerke, mayn zun!
Tsi veystu, far vemen du shteyst?

— *Lifney meylekh malkhey hamlokhim,*
tatenyu!¹⁰

— Мейерке, мой сын,
Мейерке, мой сын!
Знаешь ли ты, перед кем стоишь?
— *Пред лицом Царя Царей, папочка!*

Слова сына — не прямая цитата, но устойчивое выражение, встречающееся, например, в субботней молитве «Sholom aleukhem», звучащей после завершения вечерней службы. Музыкально речь Мейерке также опирается на традиционный напев (Пример 4).

Скорее всего, прообразом мелодии песни Леви Ицхока стал мотив из молитвы «Mogen oves» («Щит отцов»), вариант которой был зафиксирован А. Баером (Пример 5).

Эта молитва звучит в завершение дополнительной службы в Субботу, в ее тексте есть такие строки: «Мы будем служить Ему, ибо народ наш угоден Всевышнему согласно Его благословению». Ответы сына («Я попрошу у Него сыновей — чтобы Тору учили, жизнь — чтобы познать Бога, хлеба — чтобы есть и Его славить») являются своего рода толкованием стиха «Мы будем служить Ему». Мелодия отсылает к этим словам, указывает на них, возводит диалог отца и сына к отношениям народа и Всевышнего.

Отсылка к священным текстам может быть сделана также и без перехода на *лошн койдеш*: во многих песнях есть скрытые цитаты, парафразы, легко прочитываемые людьми, воспитанными в традиции, но не всегда очевидные для взгляда извне. Точно так же нет и стро-

¹⁰ В сборнике Кипниса песня приписывается раби Леви Ицхоку из Бердичева, см.: [Kipnis 1918, 85–86, № 36].

гой границы в использовании языков музыкальных: интонации молитв и литургических песнопений могут звучать не только с текстом на *лошн койдеш*, но и со словами на идише или любом нееврейском языке, а кроме того — совсем без слов — в нигунах или клезмерских мелодиях. Это не означает, однако, что мелодия амбивалентна по отношению к тексту. Интонации, перенесенные из литургической практики, могут по-разному оформлять «цитату» и ее «перевод». Например, в шуточной песне слова «Мудрецы нас учили» (часто повторяющаяся в Мишне формула) звучат — буквально возглашаются на иврите — торжественно, размеренно, на более высоких нотах, тогда как ее перевод дается как бы говорком (и та, и другая форма декламации характерны для чтения молитвенных текстов) (Пример 6).

Примером разного интонационного оформления фраз и даже отдельных слов на *лошн койдеш* и *маме-лошн* может служить также песня «А dudele».

Появление тех или иных интонаций, мотивов, не просто имеет смысловое значение, поскольку они играют роль цитат, отсылок. В иерархически организованном языке традиции именно напев выступает как доминирующая кодирующая система. При помощи напева песня соотносится с конкретным литургическим текстом или некоей ситуацией (занятия Торой, встреча Субботы, пост и т. п.). Молитва выступает моделью, с которой соотносится мелодия (а за ней и вербальный текст) песни. Эти корреляции не всегда имеют прямой смысл, иногда подобные напоминания носят юмористический или сатирический оттенок, но тексты песен, соединяющие два этих языка, находятся в единой системе правил — «с канонизированным выражением и столь же канонизированным содержанием» [Лотман 2001, 425].

Песни, в которых звучит текст на нееврейском (как правило, славянском) языке, проецируются как минимум на две системы норм: внутри традиции и за ее пределами. Следовательно, непосредственно в рамках традиции они должны восприниматься как некое ее нарушение. Эти песни можно разделить

на две большие группы. В одной из них славянский язык воспринимается как нечто чуждое, находящееся за пределами традиции, в другой — напротив, как еще одна форма обращения к той же самой традиции.

Песни первой группы были зафиксированы во второй половине XIX в. в сборниках бродячих певцов. Нарочитое использование заимствованных слов, например, является одним из характерных приемов в ранних сочинениях Соломона Шмулевича (1868—1943) в тех случаях, когда автор подчеркивает маргинальность персонажа, его неукорененность в традиции. Так, песня «Одинокий сирота» («Der elenter yosem») начинается словами:

Ikh vel itst heroysgebn
 A lid a *tragedie* shpil,
 Di *biografie* fun mayn lebn
 Tsu dertseyln iz faran zeyer fil.

Я сейчас вам представлю
 Песню — *трагедию*, спектакль,
Биографию моей жизни,
 Здесь много что есть порассказать
 [Shmulevitch 1891, 5—12].

Вызывающе нелепым выглядит другой персонаж, стремящийся следовать европейской моде. Обилие заимствований иллюстрирует множество несуразных излишеств в одежде франта и несообразность его поведения.

Ikh ken a *frant* ayn *aristokrat*,
 Gekleydt nokh dem nayem *zhurnal*:
Shpilkelakh in klape — a *kavaler*, a *khvat*,
Pomade, *parfyume*, shmekt iber al.
 Kunt af a khasene — iz er an onfirer,
Priglashet a *dame* un makht far ir *parad*,
Komandvet mit di tentser vi a regirer:
Napravo, *nalevo*, *syuda* i *nazad*.

Я знаю *франта*, *аристократа*,
 Одет — как из модного *журнала*:
Шпильки на лацканах — *кавалер*,
хват,
Помада, *парфюм*, — весь пахнет.
 Приходит на свадьбу — он
распорядитель,
Приглашает даму и делает ей *парад*,
Командует танцорами, будто
правитель:
Направо, *налево*, *сюда* и *назад*

Песня «А knip in bak» («Ущипни за
 156 шеку») [Shmulevitch 1891, 57—60].

В песне «Elie der Shenker»¹¹ смена языка подчеркивает разрыв с традицией: дочь прекращает разговор с отцом (на идише). Последняя ее фраза обращена к возлюбленному, — на *лошн гоши* (ломаном русском языке):

Господин пристав,
 Что я Вас прошу, —
 Выгоняйте еврея,
 Терпети не могу!

В тех случаях, когда в песне присутствуют все три языка, их функциональное разграничение может проявляться отчетливее. И эти различия подчеркиваются интонационно, мелодически. Например, в песне «Menashe» [Антология 1994, 260—264, № 211] повествование о мудреце, сидящем за Талмудом, ведется на упоминавшийся выше мотив *лерн-штейгера* (Пример 7).

Фразы, где появляются гебраизмы — называются Гемора, Суббота или в ответ на вопросы своей жены талмудист прибегает к цитатам из священных текстов, — положены на торжественные, размеренные молитвенные напевы. Когда звучат бытовые, обыденно-домашние слова, также снижается и пафос музыкальной речи, сужается интервалика, уходит возвышенная приподнятость, появляются речевые интонации (Пример 8).

Однако в моменты, когда появляется опасность разрушения привычного традиционного уклада жизни, герой песни переходит на *лошн гоши*, а мелодия рвется, распадается на отдельные вопли (Пример 9).

Песня «А pastekhl» («Пастушок») [Kipnis 1918, 129—130; Idelsohn 1932a, 173, № 603; Антология 1994, 125—126, № 93]¹² также построена на игре языков.

Iz geven amol a pastekhl, a pastekhl.
 Iz im forlorn gegangen zayn eyn eyntsik
shefele.
 Geyt er, zet er a fur mit shteyndelexh,
mit shteyndelexh,

¹¹ «Эле-кабатчик» [Гинзбург, Марек 1901, 311—312 № 354], ее «облагороженный» согласно советским представлениям перевод «Эле-старьевщик» был опубликован в сборнике И. Добрушина и А. Юдицкого (1947) и привлек внимание Д. Д. Шостаковича, включившего его в вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии».

¹² Варианты этой песни см.: [Kipnis 1925, 135—138; Антология 1994, 127—128, № 94].

Пример 7

Iz ge - ze - tsn bay der Ge-mo - re der al - ter Me - na - she un ge -
le - rnt mit his - la - ves.

«Сидит за Геморой старый Менаше и учится со рвением».

Пример 8

Kum tsu im zayn vay-bl Zla-te: "Me - na - she, Me - na - she, bist dokh a ta-te!"

«Приходит к нему жена Злата: "Менаше, Менаше, ведь ты отец!"»

Пример 9

Oy, ku - shat' kho - chet - sya i ku - shat' na - do i ku - shat' tre - ba.

Пример 10

Zogt er: "A - do - - ni, a - do - ni,
a - do - - - - - ni!"

Hot er gemeynt az dos iz fun zayn shefele
di beyndelekh.

Zogt er: «Adoni, adoni, adoni!

*Chi ne bachiv ti, chi ne viddzel ti moey
ovtsi?»*

Makht er: «*Nyet!*»

*Bida, bidu, ovtsi nishtu,
A yak zhe ya domoy pridu?*

Жил-был пастушок.

Потерялась у него одна-единственная
овечка.

Идет он, видит воз с камешками,
Подумал он, что это косточки его
овечки.

Говорит он: «Господин, господин!
*Чи не бачив ты, чи не видел ты мой
овцы?»*

Говорит он: «*Нет!*»

*Беда, беда, овцы нет,
А как же я домой приду?*

Текст этой песни вызывает немало вопросов. Что за пастушок имеет лишь одну-единственную овечку? Еврей ли этот пастушок? Если да, то почему, при том, что повествование ведется на идише, сам он говорит на украинском языке? Если тот, к кому он обращается, не еврей, то почему пастушок называет его — «Adoni» (ивр. «господин»)?

У слушателей, выросших в традиции, этих вопросов, скорее всего, не возникало: в момент обращения пастушка — «Adoni» — мелодия взмывает ввысь, имитируя канторский распев (Пример 10).

Пример 11

Yev - rey - ska - ya ve - ra tak i tak i tak,
 na - do ra - no u - sta - vat', hey lyu - li, lyu - li da lyu - li,
 na - do ra - no u - sta - vat'.

Таким образом, вся сцена приобретает символический смысл: обращение «господин» осмысливается как одно из имен Всевышнего «Adonay». Почему же молитва обрывается, а пастушок произносит слова на чужом языке? Выше мы уже видели, что подобная «языковая модуляция» может означать утрату веры, отход от нее, от традиции. Пастушок потерял «одну-единственную овечку» — еврейскую традицию, — благодаря которой он мог поддерживать связь с Всевышним¹³. Теперь он, обреченный на скитания в чужой земле, твердит вновь и вновь незамысловатый однообразный напев: «...а как же я домой приду?»

Отдельную группу в еврейском фольклоре составляют песни, звучащие почти целиком на славянском языке с вкраплениями отдельных устойчивых слов или выражений на *лошн койдеш*: «Еврейская вера», «Старый Абрам»¹⁴ и подобные им. В сборнике С. Гинзбурга и П. Марекы они помещаются в разделы «Песни религиозно-духовного, национального содержания и праздничные» и «Разные песни», однако, на наш взгляд, их происхождение связано с институтом кантонистов, солдатской службой. На это указывает как их содержание (соблюдающему традиции еврею не была нужна, например, фиксация порядка регулярно совершаемых молитвенных действий), так и мелодия

¹³ Овечка или козочка — необычайно емкий образ в еврейской традиции. См. об этом: [Хаздан 2010].

¹⁴ Песня «Stary Abram, siwy Abram» [Гинзбург, Марек 1901, 309 № 352] известна также как «Yerushalaim, slavno gorod» [Idelsohn 1932a, 139, № 488].

строевого марша с сольным запевом и хоровым «подхватом»¹⁵ (Пример 11).

Еврейская вера, так и так и так:

Надо рано уставать.
 Хей, люли, люли-да люли,
 Надо рано уставать.
 Надо рано уставать,
 Negl vaser¹⁶ отливать.
 Хей, люли...
 Negl vaser отливать,
 Tikun khtsoys¹⁷ отправлять
 Хей, люли...
 и т. д.

Эти песни были подхвачены и переосмыслены хасидами, появились и другие близкие им по форме — песни на нееврейском языке, символизирующие жизнь в изгнании, в нееврейском окружении, в условиях, при которых делаются попытки сохранять основы веры.

Песни второй группы по большей части связаны с эстетикой хасидизма, который, будучи наследником каббалистических традиций, по-своему выстраивал отношения с нееврейским окружением. Мир — считают хасиды — создан Всевышним, и поэтому в нем не может быть абсолютного зла. Во всем содержится хотя бы искра святого. Вы-

¹⁵ Мы приводим вариант мелодии, выученной от М. Альперта на международном семинаре ««КлезШул» с Майклом Альпертом» (февраль 2004).

¹⁶ Negl vaser (идиш) — букв. 'вода для ногтей'. Здесь так называется обряд омовения кончиков пальцев после пробуждения ото сна.

¹⁷ Tikun khtsoys (ивр.) — «полуночное очищение» — название молитвы, совершаемой глубокой ночью.

сокий долг верующего — распознать и освободить эти божественные искры, направив их вновь на служение Господу.

Отношение к нееврейским языкам сформулировал в XIII в. философ и каббалист Авраам бен Шмуэль Абулафия. Он выдвинул 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» (цит. по: [Шолем 2004, 182]). В своих книгах Абулафия пользовался наряду со «священными» древнееврейским и арамейским — словами из латинского, древнегреческого и итальянского языков. Несколько веков спустя хасиды стали вводить в свои молитвенные песнопения тексты на идише (что прежде считалось недопустимым) и славянских языках. Более того, рабби Нахман из Брацлава (1772—1810) настаивал, что разговор с Богом каждый должен вести на родном, понятном для молящегося языке (см.: [Грин 2007, 187]).

Так же в хасидской среде относились к заимствованию напевов. Хасидская легенда повествует о высоком, «небесном» происхождении всякой мелодии. Ее преобразование в нигун¹⁸ раскрывает ее божественное предназначение, становится «очищением», благим деянием. Иную позицию высказывал рабби Нахман. Рассматривая стих псалма «И увидел Он притеснения их, (когда) услышал песни их» (Пс., 106:44), он выдвинул своеобразное теоретическое обоснование заимствований: необходимо использовать музыку народа, угнетающего евреев, для того, чтобы Всевышний, слыша ее, узнавал угнетателей («Ликутей Махаран», 27:8).

На неоднородность мелодий, составляющих хасидский репертуар, указывали практически все исследователи. «Материал для своих песен и напевов хасидские певцы отбирали из синагогальных модусов, из восточных элементов

¹⁸ Нигун — специфический паралитургический жанр, звучащий преимущественно в среде *хасидов* — приверженцев религиозно-мистического направления в иудаизме. Подробнее об этом жанре см.: [Хаздан, 2007].

славянских народных песен, казацких танцев и военных маршей», — отмечал А.-Ц. Идельсон [Idelsohn 1975, 416—417]. «Те, кто “сочиняет” хасидские нигуны, обычно заимствует из разных источников, очень редко создавая оригинальные произведения», — считает А. Шилоа [Shiloah 1992, 198].

Среди хасидских песен немало таких, где соотношение идиша и славянского языка (иногда древнееврейского, идиша и славянского) выстроено по типу: текст — перевод. Языки в них *дополняют* друг друга так же, как *лошн койдеи* и *маме-лошн* в рассматривавшихся выше песнях-толкованиях.

Ikh her a geshrey un a gevald,
Der tate zukht di kinder in vald.
Oy, slyshu v lisu hukaye,
*Batko cvoyi diti shukaye*¹⁹.

Я слышу крик и шум,
Папа ищет детей в лесу.

Отдельные элементы хасидских песен и нигунов анализировать сложнее, поскольку в них отсутствует функциональное разделение языков, как вербальных, так и музыкальных. Происходит расширение звукового пространства, вовлечение в него новых элементов, прежде остававшихся за пределами традиции. Помещаемые в привычный контекст, они требуют комментирования, толкования, превращая текст — прежде однозначный — в открытый. Согласно У. Эко, «подобные тексты призваны стимулировать внутренний мир адресата таким образом, чтобы он извлекал из себя самого некие глубинные реакции, отзываясь на тонкие резонаторы, заложенные в воспринимаемом тексте» [Эко 2005, 94—95].

В хасидской среде получает широкое распространение *нигун*, в котором функции вербального текста могут выполнять слоговые цепочки (часто нигуны называют «напевами без слов»). Песни также могут содержать фрагменты (часто это припев), где мелодия исполня-

¹⁹ См.: [Антология 1994, 97, № 75]. Составители Антологии поместили эту песню в раздел «Семейные песни», не учитывая, что хасиды могут обращаться к Всевышнему «*tate*», а изгнание иносказательно называть «лес» (ср. с известным толкованием песни «*Royz, royz, vi vayt bistu*»).

ется без текста, на слоги. В хасидских песнях нигун также играет роль языка, причем языка наименее понятного, наименее поддающегося переводу. В упоминавшейся выше песне Леви Иццока «A dudu» слова на *лошн койдеш* и идише чередуются с напевом дудочки: «Дуду-ду». Постепенно в контексте песни эти слоги начинают восприниматься как «Ты, Ты, Ты»²⁰: дудочка — на своем языке — вслед за персонажем песни тоже обращается к Всевышнему.

В песне «Ikh her a geshrey» за куплетом, в котором текст повторяется на идише и украинском языке, следует припев-нигун. Его мелодической основой является модус *Ахава раба* (אהבה רבה)²¹. Одна из молитв, звучащих в этом модусе, — «Ovinu malkenu» («Отец наш, Царь наш»). Бессловесный припев выполняет функцию апперцептивного ключа при расшифровке, осмысливании целого. Отсылая к молитве, в которой Всевышний назван «отец наш», нигун не просто дополняет ряд, но и указывает, как должно понимать в куплете слова «tate» и «батяка», то есть выступает в роли изначального языка — *лошн койдеш*.

Возникает вторичное — перевернутое — соотношение: текст, в котором отсутствует слово или текст на чужом языке, то есть с точки зрения традиционного сознания *не-текст*, подлежит истолкованию, *выполняет роль текста* (иногда сакрального). В некотором роде такое отношение переносилось и на заимствованные мелодии (иногда мелодии с текстом). Об этом пишет Г. Сапожник: «Более важной, чем новые сочинения, была хасидская традиция адаптации светских песен для религиозных нужд. В движении от постоялого двора к столу цадика (rebbe's tish) мелодия перерождалась и очищалась. Во многих случаях хасидская традиция смотрела на подобные «обращен-

²⁰ Слог, имитирующий игру на дудочке («du») омонимичен идишскому местоимению второго лица: «ты».

²¹ Модус назван по начальным словам второго благословения перед одной из центральных молитв «Shma» в ежедневной утренней службе; его начальные слова переводятся как «Любовью великою <возлюбил ты нас, Господь Бог наш>».

ные» мелодии как на более святые, чем вновь сочиненные» [Sapoznik 1999, 19]. Действительно, среди «высоких» (то есть наиболее почитаемых) нигунов есть напев «Не журіться, хлопці», автором которого считают Цемах Цедека, одного из лидеров хасидской общины Хабад Любавич²². В тексте нигуна («Ne zhuritsya khloptsi / Shtoi snami (sic!) budet / Mypodem (sic!) na karchonku / Tam i vodka budet») «водка» связывается с питьем, которое в свою очередь ассоциируется с Учением, Торой²³.

Иногда толкование затрагивает части слов, вплоть до отдельных букв. Высчитываются и сопоставляются их числовые значения, сравниваются анаграммы и т. п.

За рамками хасидских общин эти традиции высмеивались и пародировались. Обращение к Всевышнему не с канонизированными словами считалось нелепым. В песне «Al khet» («Все грехи») начальные слова покаянной молитвы, читаемой в Йом Кипур, переходят в просьбу «по-русски»: «Прости мне, Господи, помилуй, / Что я согрешил Тебе / С нуждой и без нуждой!» Припев (ответ-комментарий) звучит сначала на идише: «Entfert men im fun oubn» («Отвечает ему сверху»), но «свыше» раздаются слова также на *лошн*

²² Авторство в данном случае означает не сочинение, а претворение заимствованной мелодии в нигун, считающееся делом, доступным лишь немногим праведникам, — людям, наделенным способностью очистить святые искры и вернуть их Всевышнему.

²³ В книге, описывающей еврейские обряды в конце XIX в., приводится одно из толкований стиха Исая (55:1): «Жаждающие! Идите все к водам, т. е. к Закону и слову Господню» [Обряды еврейские 1880, 100]. Учение считается пьянящим напитком. В Талмуде читаем: «Когда вступили учителя наши в виноградник Явне» (Вавилонский Талмуд, *Шабат* 138а). «Выражение “Виноградник Явне” означает академию, которую основал рабби Йоханан Бен Закай после того, как Второй Храм <...> был разрушен римлянами, — поясняет Й.-Х. Йерушалми, обосновывая формы сохранения и передачи Учения. — Явне была крепостью, предназначенной для защиты от забвения. Именно там традиция была сохранена, изучена и переплавлена в такую форму, которая обеспечила ее продолжение в предстоящих веках» [Йерушалми 2004, 120].

гоши: «Durak-durak! / Kak tebe ne stydno, / Kak tebe ne stramno / Sogreshiti — bez nuzhdoy» [Гинзбург, Марек 1901, 309, № 351]. Каков вопрос — таков и ответ.

Бродячие певцы высмеивали хасидский мир, основанный на «неоднозначности» самых обыденных вещей. Так появлялись такие песни, как «Tsi tut kravets mashke?» или «Katerina-moloditsa». В первой из них ребе передают слова нееврея, зашедшего спросить вина. Ребе же рассматривает каждое слово как аббревиатуру, демонстрируя их «святую сущность» (см.: [Kipnis 1925, 152—153]).

Песня «Katerina-moloditsa» являет собой великолепный пример мастерской семантической игры как на уровне вербального текста, так и на уровне интонационно-мелодическом. Смешение слов на иврите, идише и русском языках, сплетение певучих «местечковых» разговорных интонаций, синагогального распева и песенки-однодневки, может быть, из какой-нибудь театральной постановки, являют тончайшую игру, приносящую слушателю истинное наслаждение.

Песня начинается со слов на иврите и их перевода на идиш, — как песня, в которой языки дополняют друг друга:

Ani holakhti bayar ve shomati bas-kol.
Dos heist: ikh bin gegangen in vald
Un derkherht a shtim, avade fun himl.

Я шел по лесу и услышал *бас-кол*.
Это значит: Я шел по лесу
И услышал голос, разумеется, с неба.

Размеренные речитативные фразы имитируют неспешное вдумчивое размышление вслух. Однако тут вторгается внезапно третий язык, — «с неба» звучит: «Katerina-moloditsa, podi syuda!» Нарушается и мелодическая линия: в песню врывается фраза (цитата?) из легкомысленной танцевальной песенки. Герой песни озадаченно повторяет слова — каждое отдельно, с вопросительной интонацией: «Katerina? Moloditsa? Podi syuda? — Vos zhe heist es?» («Что же это означает?»).

Современному, далекому от традиции слушателю не всегда понятно, почему герой песни всерьез воспринял дошедшее до него пение. Начало песни —

текст на *лошн койдеш* и его перевод — показывают, что перед нами человек, привыкший проводить время за Талмудом, читать, переводить и толковать текст. То есть он, во-первых, мужчина, во-вторых, скорее всего, занимающийся в ешиве, являющей собой высшую ступень в традиционном образовании. Молодые люди, съезжавшиеся из местечек, проводили дни и ночи за книгами в компании себе подобных. Слушать пение посторонней женщины (не собственной матери и не жены) человеку, соблюдающему традиции, строго запрещено. Наш герой услышал голос — высокий, красивый, необычного тембра, — он не мог принадлежать мужчине. И юноша делает вывод, что это *бас-кол*²⁴, переведя сложное многомерное каббалистическое понятие как «голос с неба»²⁵. Поскольку информация, передаваемая таким способом, не может не быть возвышенной, он начинает «прочитывать» текст, отыскивая сокрытый в нем божественный смысл. «Kat» — это люди, «gino» — пение, «mole» — полный, «ditso» — радость. Он «очищает» слог за слогом, распознавая его сокровенную святую сущность, и мелодия имитирует рулады канторского распева²⁶. Расшифровав небольшой фрагмент, наш герой возвращается к «исходному тексту» — танцевальному мотиву, повторяя его и комментируя (почти говорком):

«Kat rino» veysn mir shoyn,
«Mole ditso» hot ir oykh forshtanen,
Vos zhe heist es «podi syuda»?
(Ikh zol azoy visn fun tsorets!)

«Kat rino» мы уже знаем,
«Mole ditso» вы тоже поняли,

²⁴ Bas-kol (ивр.) — букв. 'дочь голоса'.

²⁵ В песне «Ani bayar holakhti», которая, по-видимому, пародировала ту же песню, что и «Катерина-молодица», герой услышал и «понял» голос птички (см.: [Idelsohn 1932a, 63, № 233]). Эта песня звучит целиком на иврите, но — на мелодию незамысловатой песенки.

²⁶ В собрании Кипниса это напев конкретной молитвы (см.: [Kipnis 1918, 135]), тогда как в версии песни, обработанной Л. Коганом для знаменитой Нехамы Лифшицайте — фиоритур в высоком регистре, отсылающие к *модели* канторского распева. Этот вариант см. в сборнике [Лифшицайте 2002].

Что же значит «*podí syuda*»?
(Чтоб я так знал свои несчастья!)

Наконец, закончив перевод, он — на уже выученный танцевальный мотив — поет на идише: «*Люди с пением полные радости, Ты нас избавил и — достаточно!*»²⁷.

Песни такого рода рассчитаны на аудиторию, свободно ориентирующуюся во всех упоминавшихся нами языках, на людей, знающих молитвы и песни праздников, способных разобраться в тонкостях «перевода». Славянская культура предстает здесь, с одной стороны, как не принадлежащая к традиции: поиск в ней «святого начала» является предметом пародии. Но с другой стороны, она — уже не та устрашающе чуждая среда, которая способна разрушить, уничтожить традиционный уклад, а привычная и вполне понятная культура соседнего народа.

Таким образом, говоря о «языке песни», помимо непосредственно слов, выбора лексики (в ашкеназской культуре — конкретного «языкового регистра»), мы должны учитывать также вербальный текст, состоящий из цепочек слогов, а также интонационную структуру произведения. Кроме того, нам необходимо досконально понимать детали сюжета, ситуацию сочинения и исполнения песни, — конкретный срез культуры, в котором и для которого она создавалась.

В иерархии языков базовым нередко оказывается «языковой слой» *музыкального мышления*, обеспечивающий систему восприятия, наделяющий слушателя необходимыми средствами интерпретации текста.

²⁷ Завершающее слово, которое молодой человек получил, «прочитав» «*da*» (последний слог слова «сюда») как «*day*» — («довольно», «достаточно») отсылает к пасхальной песне. «Если бы Ты только вывел нас из Египта, нам было бы достаточно!», — говорится в ней. Куплет за куплетом — перечисляются все чудеса, которые сотворил Господь для своего народа при выходе из Египта, и после каждого следует припев «*Day-dayenu*» («Довольно, нам достаточно»). В варианте, представленном у Кипниса последнее слово — «*shadday*» («Всемогущий») — одно из имен Бога.

Литература

Антология 1994 — Еврейская народная песня: Антология / сост. М. Гольдин; общ. ред. И. И. Земцовского. СПб., 1994.

Гинзбург 1901 — Еврейские народные песни в России / собр. и изд. под ред. и с введением С. М. Гинзбурга и П. С. Марекса. СПб., 1901.

Грин 2007 — Грин А.-А. Страдающий наставник. Жизнь и ученье рабби Нахмана из Брацлава / пер. с англ. Р. Нудельмана. М.; Иерусалим, 2007.

Земцовский 2001 — Земцовский И. И. Музыкальный идишизм: К истории уникального феномена // Из истории еврейской музыки в России. СПб., 2001. С. 15—24.

Иерушалми 2004 — *Иерушалми Й.-Х. Захор* [«Помни»]: Еврейская история и еврейская память / пер. с англ. Р. Нудельмана. М.; Иерусалим, 2004.

Котик 2012 — Котик А. Окружение, в котором я вырос // Котик Ехезкел. Мои воспоминания: Скитаясь и странствуя / пер. с идиша М. А. Улановской. Ч. 2. М.; Иерусалим, 2012. С. 269—282.

Лифшицайте 2002 — Еврейские песни из репертуара Нехамы Лифшицайте для голоса и фортепиано / сост. Н. Лифшицайте. СПб., 2002.

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

Обряды еврейские 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, 1880.

Песни народные 1991 — Цинберг С., Каплан И., Розанес С. Песни народные // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: в 16 т. Т. 8. М., 1991. Стлб. 144—154. (Репринтное издание СПб., [1908—1913].)

Степанская 2009 — Степанская Н. С. Историко-стилевая парадигма в традиционной еврейской музыкальной культуре // От Библии до постмодерна. Статьи по истории еврейской культуры. М., 2009. С. 448—458.

Хаздан 2006 — Хаздан Е. В. Вокруг одной еврейской песни: Семантика лада в традиционной музыке ашкеназов // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Ч. 2. Астрахань, 2006. С. 154—164.

Хаздан 2007 — Хаздан Е. В. Хасидский нигун: голос как инструмент // Традиционная культура. М., 2007. № 1. С. 98—110.

Хаздан 2008 — Хаздан Е. В. Жила-была сказка: Загадки еврейской колыбельной //

Традиционная культура. М., 2008. № 4. С. 94—102.

Хаздан 2010 — *Хаздан Е. В.* Коза в колыбельной ашкеназов // Традиционная культура. М., 2010. № 1. С. 103—112.

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

Baer 1877 — Baal Tfillah. Der practische Vorbeter. Vollständige Sammlung der gottesdienstlichen Gesänge und Recitative der Jsraeliten nach polnischen, deutschen (aschk'nasischen) und portugiesischen (sephardischen) Weisen nebst allen den Gottesdienst betreffenden rituellen Vorschriften und Gebräuchen von Abraham Baer, Ober-Cantor und Gesanglehrer der israelitischen Gemeinde zu Gothenburg. Frankfurt, 1877.

Idelsohn 1932 — Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies / coll., class. end ed. by A. Z. Idelsohn. In 10 vol. Vol. 8: The Synagogue Song of the East-European Jews. Leipzig, 1932.

Idelsohn 1932a — Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies / coll., class. end ed. by A. Z. Idelsohn. In 10 vol. Vol. 9: The Folk Song of the East-European Jews. Leipzig, 1932.

Idelsohn 1975 — *Idelsohn A.-Z.* Jewish music in its historical development. New York, 1975.

Kipnis 1918 — 60 Folks-lider fun Z. Zeligfelds un M. Kipnis kontsert repertuar / gezamlt durkh M. Kipnis. Ershte teyl. Varshe, 1918.

Kipnis 1925 — 80 Folks-lider fun Z. Zeligfelds un M. Kipnis kontsert repertuar / gezamlt durkh M. Kipnis. Tsveyte teyl. Varshe, 1925.

Sapoznik 1999 — *Sapoznik H.* Klezmer! Jewish music from Old World to Our World. New York, 1999.

Shiloah 1992 — *Shiloah A.* Jewish musical traditions. Detroit, 1992.

Shmulevitch 1891 — *Shmulevitch Sh.* Shirey Shloyme. Tsen naye yidische folks-lider, ferpast mit di garmonie fun muzik begleytn. Vilne, 1891.

Songs of generations, 1997 — Songs of generations: New pearls of Yiddish song / compl. by E. Mlotek and J. Mlotek. New York, 1997.

Summary. *The songs of East European Jews may contain various languages, both verbal and musical. In these songs, it is the tune that acts as a coding system; it is due to the tune that the connection between the song and a certain liturgic text or a prayer can be shown.*

Key words: *Ashkenazic musical folklore, Jewish songs, macaronic songs, nigun, mame-loshn, loshn koydesh.*

Министерство культуры Российской Федерации
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА
в рамках Третьего Всероссийского конгресса фольклористов
(2—8 февраля 2014 г.)
проводят

РОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО КИНО

В программе фестиваля:

Конкурсная программа документальных кино- и видеолент, в центре внимания авторов которых находятся фольклорные традиции, талантливые исполнители фольклора, конкретные жанры и произведения народного творчества (песни, сказки, заговоры и т. д.) в их эволюционном развитии и современном бытовании.

Дискуссии о жанровом своеобразии фольклорного фильма, характере отражения в нем фольклорных традиций народов России и зарубежных стран.

Призы фестиваля — Гран-при, приз зрительских симпатий.

Для участия в конкурсе приглашаются фильмы, созданные за последние семь лет, с 2006 г., когда состоялся Первый Всероссийский конгресс фольклористов, обозначивший новый этап в развитии наук о фольклоре в нашей стране.

Срок подачи регистрационных форм и фильмов — до 1 ноября 2013 г.

Адрес подачи заявок и фильмов: 119034, г. Москва, Турчанинов пер., д. 6. Государственный республиканский центр русского фольклора. (Фестиваль фольклорного кино.)

Контакты оргкомитета: rffk2014@yandex.ru

Интернет-адрес: www.centrfolk.ru