

песні / укл., прад. і камм. Г. Цітовіча; ред. Р. Шырмы. Мінск, 1968.

Антологія беларускай народнай песні 1975 — Антологія беларускай народнай песні (др. дап. выд.) / укл., прад. і камм. Г. Цітовіча. Мінск, 1975.

Лежнёва 1994 — *Лежнёва Н. А.* Радзінныя песні. Беларускія народныя абрады / склад., навук рэд. і прадм. Л. П. Кастюкавец. Беларусь, 1994. С. 94—104.

Катвіцкая 2006 — *Катвіцкая І.* Тыпавыя напевы беларускага радзіннага абрада і тэрыторыі іх пашырэння // Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў. Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 11. Мінск, 2006. С. 93—113.

Катвіцкая 2007 — *Катвіцкая І.* Сучасная радзінная песенная традыцыя ў Беларусі: пытанні стылістыкі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання. Матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15—16 сакавіка 2007 г.). Мінск, 2007. С. 155—160.

Мажэйка 1981 — *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981.

Мажэйка, Варфаламеева 1999 — *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999.

Мажэйка, Варфаламеева 2001 — *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. Мінск, 2001.

Мажэйка, Варфаламеева 2004 — *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 2. Віцебскае Падзвінне. Мінск, 2004.

Мажэйка, Варфаламеева 2006 — *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. Мінск, 2006.

Песні беларускага народа 1959 — Песні беларускага народа. Выбранае / укл. і камм. Г. Цітовіча. Мінск, 1959.

Радзінная паэзія 1971 — Радзінная паэзія / склад. М. Я. Грынблат, В. І. Ялатаў. Мінск, 1971.

Радзіны: Абрад. Песні 1998 — Радзіны: Абрад. Песні / уклад. і сістэм. тэкстаў Г. А. Пятроўскай, апісанне абрадаў Т. І. Кухаронак; уступ. арт. і камент. Г. А. Пятроўскай, Г. В. Таўлай, Т. І. Кухаронак; рэдкал.: А. С. Фядосік і інш. Мінск, 1998.

Summary. *The article focuses on the identification of the ritual birth-christening songs' re-intonation process in the folk tradition occurring in the Russian-Belorussian border area.*

Key words: *Christening, birth-christening songs, Russian-Belorussian border area.*

Е. В. ХАЗДАН
(Санкт-Петербург)

ТВОРЧЕСТВО БРОДЕРЗИНГЕРОВ И АШКЕНАЗСКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР

Аннотация. *Корпус ашкеназского песенного фольклора во многом сформировался на основе и под влиянием творчества бродерзингеров — труппы бродячих еврейских певцов, первые выступления которых проходили на территории Галиции в середине XIX в. Их произведения были неоднократно опубликованы. Традиции бродерзингеров оказали непосредственное влияние на развитие идишской литературы, возникновение и становление еврейского театра и исполнительского стиля современных эстрадных артистов.*

Ключевые слова: *еврейский фольклор, еврейская песня, идишская песня, бродерзингеры, Берл Бродер, Велвел Збаржсер, Михл Гордон, Соломон Шмулевич.*

Народная песня восточноевропейских евреев, как правило, рассматривается исследователями в одном ряду с аналогичными явлениями традиционной музыкальной культуры соседствующих с ними народов. Однако произведения, опубликованные в сборниках и антологиях еврейской народной песни¹, во многом отличаются от тех, что составляют основной корпус фольклора, например, восточных славян. Это связано как с принципиально иными условиями формирования этого пласта народного творчества и его бытования, так и с разными позициями ученых и собирателей в понимании природы фольклора.

¹ Назовем здесь в первую очередь те издания, в названиях которых фигурирует словосочетание «народная песня»: [Гинзбург, Марек 1901; Prilutski 1911; Prilutski 1913; Kahan 1912; Kahan 1920; Kahan 1928; Kipnis 1918; Kipnis 1925; Skuditski 1933; Skuditski 1936; Береговский 1934; Beregovski 1938; Sovetishe folks-lider 1940; Береговский 1962; Rubin 1964; Beregovski 1982; Vinkovetzky 1984; Vinkovetzky 1985; Антология 1994; Береговский 2007].

В настоящей статье, не ставя перед собой задачу подробного теоретического осмысления данной проблемы, мы рассмотрим лишь некоторые особенности песенного фольклора ашкеназов в связи с творчеством народных странствующих певцов — бродерзингеров.

Крупнейший исследователь музыки евреев Восточной Европы М. Береговский неоднократно обращал внимание на принципиально монодийную природу еврейской песни². С одной стороны, в музыкальной культуре ашкеназов встречается чрезвычайно мало образцов многоголосного пения (это, например, рекрутские и революционные песни, а также нигуны в некоторых общинах). С другой стороны, еврейские песни не просто монодийны: их, как правило, не поют совместно, они именно однопольные, *сольные*.

Известно, что в традиционной еврейской общине мужчины и женщины не могли петь совместно в силу действия талмудического запрета слушать женское пение. Но помимо этого, «историко-этнографического», существует и другое объяснение сольной природы еврейской песни, сформулированное в начале 1930-х гг. [Береговский 1934, 19—21; Береговский 2002, 200]: в еврейском быту не существовало ситуаций, объединяющих людей в большие постоянные коллективы, как это было, например, в крестьянской среде (посиделки осенне-зимнего периода, ритуальные песни и действия, связанные с земледельческим календарем и т. п.), в которых могли бы сформироваться подобные жанры.

Еще одно существенное отличие сборников и антологий еврейского фольклора от подобных изданий других народов: авторы значительного количества песен здесь известны, их имена могут быть зафиксированы самими составителями. В «Anthology of Yiddish Folksongs» А. Виньковецкого два тома целиком посвящены отдельным авторам: пятый составлен из песен М. Гибиртика, шестой — из произведений М. Варшавского. При этом в некото-

² См., например, раздел «Об однопольности еврейской народной песни» в работе [Береговский 2002].

рых случаях в различных публикациях мы встречаем *варианты* текстов или мелодий.

Академические композиторы, обращаясь к фольклору, нередко выбирали песни, имевшие авторов. В качестве примеров назовем обработки, сделанные в начале XX в. композиторами, входившими в Общество еврейской народной музыки: это «Der Parom» Э. Шкляра (1910, песня Э. Цунзера) и «Der Philosoph» Г. Копыта (1912, автор песни Эренкранц). Эту традицию продолжают современные композиторы. В основе второй части «The Hkolokost» симфонии Ноама Шерифа (Noam Sheriff) «Mekhaye Hametim» («Revival of the Dead») (1985) лежат народные ашкеназские мелодии. Главенствует здесь «Oyfn gripechek» М. Варшавского. Исаак Шварц в Концерте для оркестра «Желтые звезды» («Пуримшпиль в гетто») — наряду с хасидским нигуном, песнями «Varnichkes» и «A ganeuve» — в 6 части цитирует припев песни «Mayn yidishe mame» («My Yiddish Mother»), созданной Жаком Уеленом и Лью Поллаком (Jack Yellen and Lew Pollack) в 1925 г.

Подчеркнем: речь идет об устойчивой традиции. В нотах пьесы «Eine Tanzimprovization über ein hebraisches Volkslied» («Танцевальная импровизация на тему народной песни» оп. 37, 1914) для скрипки и фортепиано И. Ахрона перед произведением приведена использованная тема. Надпись на идише гласит: «*Dos folks lid farshribn fun avtor*» (слева — в переводе на немецкий — «*Das Volkslied aufgenommen vom Autor dieses Stückes*»). Следовательно, для собирателей еврейского фольклора и для композиторов как начала XX в., так и наших современников, народная песня была не обязательно анонимной. Для нее также не было характерным исключительно устное бытование.

Сами создатели песен не проводили грани между собственным творчеством и фольклором. Немало еврейских сочинителей конца XIX в. публиковали свои произведения, называя их «народными» (см. издания песен С. Шмулевича [Shmulevitch 1891], В. Збарже-ра [Makel Noam], Э. Цунзера и др.)³.

³ В то же время сам Шолом-Алейхем был весьма раздосадован, обнаружив свою

Часть песен бытовала и издавалась без указания авторства. М. Гордон в 1869 г. писал:

Mayne lider zaunen aroys oyf der velt
 Akurat azoy vi kontraband;
 Ikh hob mayn nomen af zey nit geshtelt...⁴

Мои стихи выходят в свет
 Прямо как контрабанда;
 Я не поставил под ними своего имени...

Основанием для того, чтобы отнести песню к народным, служило не то, известен ли ее автор, не исключительно устная передача, а ее соответствие понятию «традиционная». Это соответствие выражалось в том, что темы и образы песен, их язык, интонационно-ладовый строй, манера исполнения, сама коммуникативная ситуация, в которой они звучали — были не просто созвучны культуре традиционной общины, а укоренены в ней. Именно культура общины выступала как порождающая структура; песни становились одной из форм ее саморепрезентации⁵.

Противоречие между «авторским» и «народным» достаточно резко обозначилось на рубеже XIX—XX вв., когда композитор, музыковед и музыкальный критик Ю. Энгель откликнулся на то, что опубликованный сборник песен М. Варшавского «Yidishe flokslider» [Varshavski 1900]: «Что мы называем народными песнями? Конечно, те песни, которые поет народ. Песни эти или переходят к нему от неизвестных авторов из стародавних, незапамятных времен (таковы, например, многие рус-

Колыбельную в сборнике «Еврейские народные песни в России» (1901). Факсимиле экземпляра с пометами и исправлениями Шолом-Алейхема, внесенными в текст написанной им песни стало основой для репринтного издания сборника [Yiddish Folksongs in Russia 1991].

⁴ Журнал «Magazine fun yidishe lider». Цит. по: [Leksikon 1968, b. 2, 131].

⁵ О традиционности как фундаментальном признаке фольклора см.: [Земцовский 1977; Земцовский 2004]. Границы фольклора — один из постоянно дискутируемых вопросов, которому посвящены теоретические работы Е. В. Гусева, К. В. Чистова, Б. Н. Путилова, С. Ю. Неклюдова. Широкий диапазон мнений представлен в сб. [Конгресс фольклористов 2005].

ские народные песни), или же сложены почти на наших глазах, но получили широкое распространение в народе благодаря своему народному складу, как со стороны содержания, так и со стороны текста... Спрашивается, какое право имеет г. Варшавский назвать свои песни «народными», когда они не подходят ни под одну из этих двух категорий? Они не пришли от еврейского народа... и не вошли еще в народ... Пройдут годы, и народ сам решит, что народно и что не народно; называть же свои песни «народными» в год выхода их в свет ничто иное, как самозванство» [Энгель 1901, 19].

На эту критику живо откликнулся Шолом-Алейхем: он настаивал на народности этих песен, уже в то время бывших популярными, и даже назвал музыковедческий язык Энгеля языком нееврейских властителей, *гойм* [Sholem-Aleykhem 1901]⁶. Однако проблема соотношения «авторского» и «народного» творчества возникала вновь и вновь. Исследователь творчества Велвела Збаржнера Меир Вейсберг в 1909 г. писал: «Многие песни Эренкранца стали народными» [Weissberg 1909]. О песнях уроженца Центральной Галиции Нохема Штернхейма (1879—1942) Лексикон сообщает: «Его народные песни (folkslider) публиковались в различных периодических изданиях...» [Leksikon 1968, b. 8, 652].

Дж. Лоффлер относит упоминаемые нами песни к еврейской популярной музыке, существовавшей наряду с народной: «Это была современная коммерческая музыка, написанная такими композиторами, как Варшавский, ко-

⁶ Ю. Энгель родился в 1886 г. в семье, где не говорили на идиш; он не получил еврейского традиционного образования. Энгель окончил гимназию, университет (с дипломом юриста), затем — в 1897 г. — Московскую консерваторию. Багаж его знаний, прежде всего — академический — лишь впоследствии обогащался и расширялся, благодаря многим поездкам и экспедиционно-собираательской работе. Выросший вне традиционной культуры, Энгель судил о том, что считать народной песней, по представлениям, воспринятым в консерватории — в рамках традиций европейского академического музыкознания.

торые лишь *имитировали* фольклорную культуру. Порой эти два явления было сложно различить», — признает исследователь [Лоффлер 2006, 257]⁷.

Действительно, просматривая антологию, мы обнаруживаем значительное количество песен, происхождение которых нам неизвестно, но которые обнаруживают достаточно ярко выраженные черты, роднящие их с «авторскими» произведениями. По-видимому, и те, и другие сочинения создавались в русле совершенно конкретной традиции, под воздействием которой сформировалась значительная часть корпуса дошедшего до нас ашкеназского фольклора. Особенно наглядно эти традиции видны на примере так называемых *трудовых* песен, т. е. песен, связанных с теми или иными профессиональными занятиями евреев.

Во многих сборниках и антологиях есть соответствующие разделы: «Песни о работе, эксплуатации и нужде» (в английском издании: «Workers' songs») [Береговский 1934; Old Jewish Folk Music 1982]; «Arbet un bal-melokhes» («Работа и ремесленники») [Săculeț 1959], «Noyt, arbet un kampf» («Нужда, работа и борьба») [Beregovski 1938], «Songs of Work, Poverty and Struggle» («Песни о работе, бедности и борьбе») [Mir trogn a Gezang 1977] и более конкретно: «Песни кузнецов, сапожников, портных», «Песни извозчиков, пастухов, мельников», «Песни нищих, воровские песни» [Антология 1994] и т. п. В этих разделах немало пе-

⁷ Возразим: песни некоторых авторов этого ряда, в частности, Гордона или Варшавского, трудно назвать *коммерческими*: авторы исполняли их в кругу друзей, не давали концертов и не писали их для заработка. Публикация песен Варшавского состоялась благодаря усилиям Шолом-Алейхема (автор не владел еврейской грамотой и не мог самостоятельно записать их).

Попытки разграничить разностадиальные пласты традиционной культуры встречаем и в советской фольклористике, где при определении городской фольклорной традиции (в том числе современной) встречается термин «нефольклорные формы народного творчества» [Земцовский 1977, 42, 74]. Если Дж. Лоффлер противопоставляет явления, относящиеся к разным рядам: музыка *народная, популярная, коммерческая*, то здесь, напротив, разделяется *фольклорное* и *народное*.

сен с типовыми зачинами: «Bin ikh mir a melamedl» («Я — учитель») [Гинзбург, Марец 1901, 272—273, № 116], «Bin ikh mir a neyterke» («Я — швея»), «Kh'hob gekonchet di akht klasn, ikh bin a ingele fun dem gimnazie aroy» («Я закончил восемь классов, я — бывший гимназист») [Береговский 1934, № 7, № 49]; «Ikh bin a balagole» («Я — извозчик») [Антология 1994, 122, № 91], «Bin ikh mir a shayderl a guter» («Я — хороший портняжка») [Kipnis 1925, 110]⁸.

В некоторых песнях разные куплеты оказываются посвящены различным профессиям: *shayderl, shusterl, kremerl* (портной, сапожник, лавочник)⁹. Если причислять их к «трудовым», получается, что один человек занимался несколькими ремеслами. Впрочем, такие персонажи тоже встречаются, заставляя нас вспомнить произведения Шолом-Алейхема. Они берутся за разную работу, но ничего толком не умеют:

Zol ikh vern a rov,
Ken ikh nisht keyn Toyre,
Zol ikh zayn a soykher,
Hob ikh nisht keyn skhoyre.

Стал бы я раввином,
Торы не знаю,
Стал бы я торговцем,
Нет у меня товара.

⁸ Если брать во внимание типовой зачин, в этом же ряду оказываются невеста: «Bin ikh mir a kale» [Beregovski 1938, 272] — и неожиданный персонаж: «Bin ikh mir a hezele, a hezele oyf der velt» («Я — зайчик...»). Неприкаянный, живущий в постоянном страхе, гонимый, зверек обречен быть поданным на стол богачу [Entin 1927, 32; Beregovski 1938, 426]. Если бы не концовка, песню можно было бы отнести к детскому песенному репертуару. В еврейской традиции заяц символизировал богобоязненного человека (*khored* — ивр. трепещущий, набожный); в этом контексте песня предстает как индикаторное повествование о вечно притесняемых, страшущихся погромов обывателей местечка.

⁹ Мы намеренно берем песни с типовыми зачинами. См.: «Bin ikh mir a shnayderl» [Kipnis 1925, 34; Антология 1994, 138]. В сборнике Береговского—Фефера в этой песне есть четвертый куплет: «Bin ikh mir a blekherl» («Я — жестянщик» [Beregovski 1938, 16]. В той же традиции — песня Зелика Бардичевера «Mlokhe-mlukhe», где перечисляются столяр, портной, сапожник.

Vil ikh zayn a shoykhet,
 Hob ikh nisht keyn khalef,
 Vil ikh zayn a melamed,
 Ken ikh nisht keyn alef.

Хочу стать резником,
 Нет у меня ножа,
 Хочу стать учителем,
 Не знаю ни аза.

Zol ikh vern a koval,
 Hob ikh nisht keyn kovalde,
 Zol ikh zayn a shenker,
 Iz mayn vayb a *padle*.

Стал бы я кузнецом,
 Нет у меня кувалды,
 Стал бы шинкарем,
 Так моя жена — *падла*¹⁰.
 [Kipnis 1918, 105—106]

Мысли другого неудачливого предпринимателя все время возвращаются к извозничьей профессии:

Ikh hob shoyn gevolt a *poseser* zayn,
 Hob ikh nit keyn erd,
 Kh'hob shoyn gevolt a balegole zayn,
 Hob ikh nit keyn ferd.

Мне бы хозяином стать,
 Нет у меня земли,
 Мне бы извозчиком стать,
 Нет у меня лошади.

Hob ikh gevolt a protsentnik zayn,
 Hob ikh nit keyn meyes,
 Hob ikh gevolt a balegole zayn,
 Hob ikh nit keyn shleyes.

Мне бы ростовщиком стать,
 Нет у меня ни сотни,
 Мне бы извозчиком стать,
 Нет у меня ни шлеи.

Hob ikh gevolt a melamed zayn,
 Kon ikh nit keyn taytsh,
 Hob ikh gevolt a balegole zayn,
 Hob ikh nit keyn baytsh.

Мне бы учителем стать,
 Я не знаю толкований,
 Мне бы извозчиком стать,
 Нет у меня бича.
 [Beregovski 1938, 46]

¹⁰ В других изданиях [Beregovski 1938, 44; Антология 1994, 121] песня называется «Zol ikh zayn a gov», в последнем сборнике в ней только два куплета.

Еще один подобный пример:
 Bin ikh mir a shnayderl,
 A nodl ken ikh nit haltn in hant.
 Shtel ikh mir aroys a vivske,
 Az ikh pres gevant.
 Fregt, vos ken ikh? Tidl-tidl-dam.
 Az ikh pres, farbren ikh, tidl-tidl-dam.

Вот решил портным я стать,
 Но не могу иглу в руке держать.
 Вывеску повесил я давно,
 Что глажу я сукно.
 Что могу я? Тидл-тидл-дам.
 Что глажу, — то жгу я, тидл-тидл-дам.

Bin ikh mir a shrayberl,
 Keyn pene kon ikh nit haltn in hant...

Вот решил я письма писать,
 Но не могу перо в руке держать...

Bin ikh mir a klezmerl,
 Keyn fidl kon ikh nit haltn in hant...

Вот решил я клезмером стать,
 Но скрипку не могу в руках держать...
 [Антология 1994, 139, № 105] (эквивалентный перевод Е. Я. Хаздана).

Совершенно очевидно, что эти песни изначально возникали как сольские. В них акцентирована индивидуализированность текста, харизматичность героя, его желание привлечь к себе всеобщее внимание. Подобные зачины — автохарактеристики — напоминают выходные монологи, типичные для народной драмы:

«Я знаменитый доктор, коновал и лекарь, с Кузнецкого моста аптекарь и пекарь»; «Я — Цыган Мора из цыганского хора, пою басом, заедаю ананасом, запиваю квасом»; «Я мусье фон гер Петрушка...» [Народный театр 1991, 280, 284, 278].

Зачины придают еврейской народной песне театральность: она предполагает наличие людей, не вовлеченных в процесс исполнения, сторонних слушателей, которым представляется певец, рассказывает о горестях и радостях своего персонажа. Он может напрямую обращаться к аудитории: «Tsi veyst ir, ver ikh bin? Di shklover rebetsn!» («Знаете ли, кто я? Шкловская *ребецн!*») [Гинзбург, Марек 1901, 261, № 311]. Песня

может строиться на обмане ожиданий слушателей:

Tsi veyst ir, ver ikh bin? (2)
Ikh bin, ikh bin, ikh bin,
Tsi veyst ir, ver ikh bin?
Un bald vel ikh aykh zogn! (2)

Знаете ли, кто я? (2)
Я, я, я,
Знаете ли, кто я?
Сейчас я вам скажу! (2)

— A kleyn melamed!

— Маленький учительшка!
[Kipnis 1925, 97]

Существует небольшой сборник «Shirey zimro», в котором, кажется, перечислены все мыслимые еврейские профессии. Здесь есть песни пастуха и сторожа, гонтаря и могильщика, теща молитв, водоноса и хромого синагогального служки: «Ikh krumer shames, mayn getseyg iz der krumer shtekn» («Я — хромой *шамес*, мое орудие — кривая палка»); «Ikh nebekh zindiken melamed» («Я — грешный учитель»), «Ikh nebekh gemeuner khazn» («Я — простой кантор»); «Милостыню прошу у вас я, бедный слепец». А рядом: «Я — несчастный простой *шадхен*, мой заработок — в моем языке. Мне сложнее, чем *бадхену*, потому что моими речами дается его работа» и «Я — несчастный ростовщик, мир говорит, что мне хорошо, а я от бед старею...».

Сборник выходил трижды: в 1861, 1864 и 1876 гг.; на обложке нет имени автора, зато напечатан пространственный подзаголовок-аннотация:

«Draysik heylikhe broder lider in reyn yidish loshn. Yeder lid bazingt zeyer sheyn in a dramenishn klas un zogt akurat dem kharakter fun yedn. Az es iz a groys fargenign tsu leyzn un oykh lernt men der fun zeyer fil khokhme» («Тридцать возвышенных бродеровских песен на чистом идише. Каждая песня прекрасно воспета в драматическом роде, и характер каждой верно высказан. Большое удовольствие читать их и узнавать из них многую мудрость») [Shirey zimro 1861]¹¹.

¹¹ В житомирском издании 1876 г. песен всего 27, их порядок иной, однако в подзаго-

Одна из песен этого сборника — своеобразный автограф: «Я — Берл Бродер, я кричу людям: прислушайтесь к словам-жемчужинам, которыми да благословит меня Бог!» Скорее всего, определение «бродеровские» в подзаголовке указывает на автора песен.

Берл Марголис (Berl Margulies¹²) из Брод (Восточная Галиция, в настоящее время это районный центр в Львовской обл., Украина) — певец и сочинитель песен. Он рано потерял отца, пел в синагогальном хоре, а к 25 годам, женившись, стал представителем крупной торговой фирмы. Понемногу вокруг него сплотились бывшие *бадхены* и *мешуреры*. Бродер организовал первую группу народных певцов, оставил торговлю и целиком посвятил себя новому призванию. Рассказывают, что он не просто исполнял песню, но и разыгрывал ее, превращая в своего рода театральную сценку. Он стал очень популярным, его песни пелись многими (см.: [Leksikon 1968, b. 1, 428—429]).

Сплотившиеся вокруг Берла Бродера странствующие певцы получили название «бродерзингеры». Имена многих известны. Обычно их выступления проходили в шинках и трактирах. Некоторые из бродерзингеров также издавали свои произведения: в Вене и Львове вышли сборники песен Велвела Збаржера (Беньямин-Вольф Эренкранц, умер в 1883)¹³, в Варшаве — Элокима Цунзера (ок. 1835—1913).

ловке (также немного измененном) по-прежнему аннотировано 30 песен [Shirey zimro 1876].

¹² Даты жизни Берла Бродера в разных источниках различаются: 1815—1868 [Leksikon 1968, b. 1, 428]. В двух статьях в «Энциклопедии евреев Восточной Европы» указаны 1817—1868 [Roskies 2008: 242] и 1817—1886 [Rothstein 2008, 1784]. В диссертации Б. Кузмани: 1817—1880 [Kuzmany 2008, 102, 111]; те же даты приводит И. Энтин [Entin 1927, 57]. Наконец, в очерке Бера Маргулиса — внука Берла Бродера — указана лишь дата рождения: 1817 г. [Margulis 1957, 7].

¹³ Предположительные даты рождения: 1819 (Еврейская энциклопедия Брокгауза и Эфрона), 1818 ([Weissberg 1909]), 1823 (метрики Эренкранца) и 1826 (дата, высеченная на его надгробии). (Сведения по: [Leksikon 1968, b. 3, 580].)

Судя по некоторым данным, движение странствующих певцов было намного шире. В скитаниях и нищете прошла жизнь Михла Гордона (1823—1890). Он перепробовал разные профессии: в начале 1860-х получил пост бухгалтера у барона Гинцбурга в Полтаве, учительствовал, был автором ряда критических работ на иврите, а свои произведения исполнял лишь для друзей и знакомых. Семнадцать его песен составили сборник, выпущенный анонимно, лишь предисловие было подписано анаграммой: «Ger dal makh ani»¹⁴ [Gordon 1868]. Впоследствии часть этих произведений была переиздана, и к ним добавлены новые песни и поэмы [Gordon 1889]. Примерно в том же русле в конце XIX — начале XX в. протекала деятельность знаменитого «минского бадхена» Соломона Шмулевича (1868—1943). Он также издал в конце XIX в. тоненькую книжечку — всего 10 песен [Shmulevitch 1891]. Впоследствии Шмулевич переехал в Америку и стал там невероятно популярен. Ему принадлежат более 500 песен, а одна — «A brivele der mamem» — вот уже более 100 лет сохраняется в репертуаре многих исполнителей.

О том, как могла начаться карьера певца, дают представление воспоминания Алтеруна Фишзона, ставшего впоследствии театральным антрепренером: ему было 15 лет, он воспитывался в ортодоксальной семье, учился в хедере и пел в синагогальном хоре. Случайно оказавшись на светском концерте, в котором принимал участие кантор с репертуаром на идиш, мальчик начал сочинять свои песни, исполняя их перед родными. «В это время была в Бердичеве табачная фабрика, — пишет Фишзон. — Там работал молодой человек Срулик Розенфельд... Он был красив, одевался в немецкое платье, носил сапожки со скрипом, шапочку набекрень. Это был затейник большой руки, по субботам он вместе со своими товарищами устраивал разные увеселения. Все в городе его знали, но порядочные молодые люди, тем более хасидские девушки, бегали от него...» [Фишзон 1913, кн. 8, 8].

¹⁴ «Я убогий нищий чужестранец» (ивр.). Эти же буквы составляют имя: Mikhl Gordon.

Срулик стал водить Алтера в разные дома, где его исполнение пользовалось большим успехом, что, несомненно, льстило самолюбию подростка. Вскоре Срулик предложил устроить концерт — не дома, а в настоящем театральном зале¹⁵. Он состоялся 4 октября 1875 г. Успех был огромен. Решили совершить с «концертом» турне по разным городам и местечкам. Играли в Житомире, Черкассах, Кременчуге, Белой Церкви и Киеве. Повторяясь, эти концерты превращались в театральное представление с определенной драматургией. (См. также [Биневиц 2005, 111—112]).

Сохранились воспоминания о том, как проходили подобные выступления. Ш. Призамент рассказывает: «На окно шинка вешали листок, на котором было написано красными чернилами: “Hoyte undz teglekh tretn uf di barimte broderzinger, entrey fray. Hoyte gefilte karpn, miltslekh und kishke tsu mesige prayzn”¹⁶. Надпись освещалась светом изнутри <окна. — Е. Х.>. Никакой сцены не было. Из кухни выносили столик, на него ставили пару зажженных свечей. Певец выходил из кухни, которая служила гримерной и гардеробной. Вот как случалось Хаиму Бендлу петь свои песни. В “зале” большой шум, пьют пиво и разговаривают в полный голос. “Оркестр” состоит из цимбалиста <...>, который никогда не видел нот. У певца вообще никаких нот нет. Достаточно того, что он называет песню, и цимбалист сразу по слуху начинает играть» [Prizament 1960, 35—36].

В мемуарах А. Фишзона есть эпизод, позволяющий понять, зачем странствующим певцам было публиковать собственные произведения. В первом своем турне, выступая в разных местечках, артист доехал до Житомира, где довольно долго не мог получить разрешения на концерт. «Когда я подал свою афишу

¹⁵ Подростку, переживавшему, что родные узнают о его недостойных занятиях из афиши, Срулик возразил: «разве твой дед читает по-русски, или твои родители читают театральные афиши?» [Фишзон 1913, кн. 8, 14].

¹⁶ «Сегодня у нас выступают известные бродерзингеры, вход свободный. Сегодня фаршированные карпы, молюки и потрошки по умеренным ценам».

губернатору, полицмейстер заметил, что у него уже были с этой афишей, но он не знает, что делать, так как у нас нет цензурированных книжек, — вспоминает Фишзон. — Губернатор спросил меня, печаталось ли уже то, что я хочу петь или только в рукописи имеется. Я ему всю правду сказал, что некоторые вещи уже печатались, а другие только в рукописи... Он велит их себе принести». Поданные материалы «прошли экспертизу» у местного раввина: «Придя к раввину, я представился ему и тотчас же получил свои книжки и рукописи, подписанные им собственноручно с приложением казенной печати, что в них не имеется ничего запрещенного» [Фишзон 1913, кн. 9, 52—53].

В той ситуации, которая сложилась в восточноевропейских общинах во второй половине XIX в., публикация книжек, по-видимому, не приносила авторам весомого дохода. Песни Михла Гордона, бывшие очень популярными, воспринимались его друзьями как «озорство» (*shtifereyen*) [Leksikon 1968, b. 2, 131]. Первое издание широко известных в Киеве и окрестностях песен Марка Варшавского, по свидетельству Шолом-Алейхема, активно раскупалось: «Первую тысячу книжечек расхватывали как *matse-vaser* (воду для мацы), не оставив себе даже на лекарства. Скажу вам, никакого великого счастья автор с этого гешефта сделать не мог. Он был рад, что его друзья имели возможность заплатить. Спонсоров, чтобы выпустить второе издание, не нашлось. Покупателей, которые бы заплатили автору гонорар, конечно, тоже (за песни на жаргоне — платить деньги?)» [Varshavski 1918, XI—XII].

Публикация не отменяла распространения песен изустно, их переинтонирования, возникновение вариантов. Однако именно благодаря этим грошовым книжечкам, мы можем судить о том, что же собой представляли сочинения бродерзингеров.

Творчество странствующих певцов второй половины XIX в. несет на себе отпечаток идей Гаскалы. *Маскилим* («просвещенные евреи»), помимо знания Торы, владели европейскими язы-

ками, разбирались в науках, культуре, интересовались происходящим за пределами еврейского мира. С одной стороны, они были непосредственно связаны с традиционной общиной, получали высокое традиционное образование: о многих известно, что они закончили *ешиву* или *Талмуд-тору*; с другой — имели существенно более широкий социально-культурный опыт, позволявший видеть и оценивать многие привычные явления как бы со стороны. Идеалы Просвещения служили своего рода ориентиром, позволявшим критиковать те или иные аспекты существующей действительности. Эта критика не обходила стороной ни один из институтов и элементов традиционного еврейского общества. Мы видим, что многие «народные» песни высмеивают религиозные обычаи («предрассудки») и представителей старозаветного еврейства. Но достается и тем, кто не соблюдает обычаев, гонится за модой.

Мы обратили внимание на разнообразии профессий в песнях Бродера. Хорошо известно, что *маскилим* провозглашали необходимость профессиональной диверсификации. Они считали, что евреи должны осваивать любые — самые разнообразные ремесла.

Театральность, специфическую подачу песни отмечают практически все, кто упоминает о бродерзингерах. Они изображали персонажей своих песен, дополняя костюмы определенными деталями: *балаголе* — извозчик — втяжелых ботинках, с бичом в руке, торговец — с мешком старья, портной — с ниткой и иголкой, сапожник — с дратвой и молотком. Зигмунд Турков описывает костюм «хасида»: «В туфлях с чулками, в длинной капоте и *штраймл*¹⁷, к которой привязывались длинные пейсы, на щеки навязывалась всклокоченная борода. Кусками красной бумаги “румянились” щеки и нос, жженой пробкой или горелой спичкой рисовали на лице морщины. Так замаскированный, с красным платком в руке, певец тотчас завоевывал симпатии общества и бывал

¹⁷ *Штраймл* — круглая меховая шапка, которую совершеннолетние мужчины надевали по Субботам и праздникам.

награжден бурными аплодисментами и насмешливыми выкриками в его адрес» [Turkov 1960, 31].

Некоторые песни выстраивались в форме сценок-диалогов и публиковались с практически театральными ремарками (например, в песне «Lid fun der tog mit der nakht»: «*День говорит ночи*», «*Ночь говорит дню*»). З. Турков пишет о большом успехе у публики дуэта сапожника и портного (сильно различающиеся варианты этой песни есть в сборниках Бродера и Призаменты). Часто песни заканчивались танцем, который мог состоять из характерных движений: портной гладил утюгом, а сапожник прибывал подошву.

Многим произведениям бродерзингеров свойственно ироническое, сатирическое начало, однако, судя по сборнику «Shirey zimgo», певцы не только увеселяли слушателей. Некоторые сочинения Берла Бродера написаны в жанре баллады; они рассказывают, например, о пожаре, пришедших в Броды грабителях, о *бехале* — панике ранних свадеб: «Взяли пятнадцатилетних детей, не знавших света, составили за день 15 пар, без одежды и без денег». Они также могут начинаться обращением к публике: «Люди, люди, послушайте, что случилось в городе Броды. Пусть такое больше не повторится».

В сборниках Бродера, Шмулевича немало жалостливых песен, их герои — слепец, бедняк, сирота, покинутый детьми отец, разорившийся богач. Да и другие герои — синагогальный служака, *бадхен*, *меламед* — нередко сетуют на свою судьбу. Тексты весьма развернуты (по 8, 9, 10 куплетов, в каждом от 8 и более строк), они построены таким образом, чтобы максимально полно исчерпать выбранную тему, всесторонне показать персонажа, рассказать его историю. Иногда каждый из куплетов превращается в самостоятельную «сценку», «явление». Например, сначала идет описание детства, затем смерть матери, отношения с мачехой, скитания и т. п. Многие песни Шмулевича составлены из куплетов с самостоятельными сюжетами, их объединяют лишь повторяющиеся заключительные строки — мораль.

Для песен бродерзингеров характерна объективность интонации, типичность описываемых ситуаций, положений, характеров, и в то же время тщательная прорисовка деталей, оценить которые можно, лишь имея представление о быте местечка. Так, нам понятно, что «кривая палка» хромого *шамеса* — не клюка, а не что иное, как «*kleper*» — изогнутый молоточек, напоминающий по форме шофар, которым стучат в ставни, собирая людей на молитву. Возможно, именно благодаря метким штрихам, точно прорисованным образам, знакомым речевым оборотам персонажи песен были узнаваемы для слушателей.

Язык песен ярок, выразителен. В нем могут совмещаться идиш и славянская лексика, но, если в творчестве самого Бродера это — единичные случаи (например, сторож сетует:

Ikh zol mikh oys ruen mayn beyner
Volt ikh gedankt got
Az es geyt durkh eyner,
Muz mikh shrayen «*Akhto idet?*»

Дать бы отдохнуть моим косточкам,
Я бы возблагодарил Бога,
Как проходит кто-то,
Приходится кричать: «*Ахто идет?*»),

то у Шмулевича, исполнявшего свои песни «от Минска до Вильны», включение заимствованных слов — один из ключевых сатирических приемов:

Ikh ken a *frant* ayn *aristokrat*,
Gekleydt nokh dem nayem *zhurnal*:
Shpilkelakh in klape — a *kavalier*,
a *khvat*,

Pomade, *parfyume*, *shmekht* iberal.
Kumt 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*.

Однако чаще всего в песнях — как авторских, так и анонимных — встречаются отдельные вкрапления славянизмов¹⁸.

Некоторые песни предварялись вступлениями-монологами, куплеты также могли перемежаться с речевыми вставками. В этой связи нам кажется, что уникальные сказки с песенными вставками, собранные Ш. Леманом, также могли входить в репертуар бродерзингеров [Lehman 1933; Хаздан 2010].

Внутри еврейской традиции наиболее близкими к искусству бродерзингеров были концерты канторов, монологи-импровизации и сценки *бадхенов*¹⁹ и, конечно, еврейские театральные представления — *пуримшипили*. Некоторые из странствующих певцов были *бадхенами* (например, С. Шмулевич), или *мешурерами*, А. Фишзон начинал выступать с канторским репертуаром и лишь потом перешел к сочинению собственных песен. В отличие от требовавшихся от ведущего свадьбу *бадхена shtrom-gram* — «поток рифм», основанных на клишированных оборотах и бывших далеко не всегда высокого качества, песням бродерзингеров и их последователей свойственно ярко индивидуализированное поэтическое начало. Шолом-Алейхем во вступлении к первому сборнику песен М. Варшавского подчеркивал: «Это не зарифмованные строки («*shtrom-gram*»), а именно песни» [Varshavski 1918, VI].

Если же говорить о мультикультурном пространстве Восточной Европы, то очевидны параллели с искусством миннезингеров, шпильманов, менестрелей. Во второй половине XIX в. формирование типологически сходных жанров происходило также у других народов в так называемой городской песне²⁰. Устраиваемые бродерзингера-

ми выступления имеют родство с фольклорным театром славянских народов и вообще городским зрелищным фольклором, буквально насыщенным разнообразными стилистическим песенным материалом. В последнем случае можно говорить как о структурной близости сценического действия, так и о некоторых общих его составляющих. Однако нельзя не указать на существенные отличия выступлений бродерзингеров от городского зрелищного фольклора:

- Отсутствие — в дошедших до нас образцах еврейских песен — «низового» юмора, непростойности, фривольности. Уровень шуток в них чрезвычайно высок, встречаются даже литературные аллюзии (например, в последнем куплете песни «Лжец» С. Шмулевича содержится прямая аллюзия к одноименной басне Крылова: персонаж рассказывает, как он перешел через мост — тот самый, на котором ни шагу не может сделать совравший).

- Наличие сочинений, которые мы сегодня определили бы как философскую лирику: многоплановых, возвышенных, насыщенных традиционной символикой. Они могут быть созданы на основе других жанров (колыбельной, трудовой песни и т. п.). Здесь, как и во многих областях еврейской традиционной культуры, бывают возможны четыре уровня понимания: *pshat* (прямое, буквальное значение), *remez* (намек, подтекст), *drash* (толкование) и *sod* (тайна, секрет).

- Осознаваемое индивидуальное творчество: несмотря на то, что свои произведения бродерзингеры и их последователи называли народными, во многих случаях имя автора сохраняется²¹.

ров, имели своих авторов, но бытовали как народные. Это был отдельный пласт песенности по сравнению с массивом крестьянского фольклора, в основном он негативно воспринимался исследователями (см. работы В. С. Бахтина, С. Ю. Неклюдова, А. Ф. Белоусова, М. Л. Лурье и др.).

²¹ В случае исполнения певцом произведения другого автора, его имя, как правило, называется (см., например: [Prizament 1960, 36]). В некоторых случаях авторство бывает закреплено в названии песни. Например, в коллекции М. Береговского находим «A lid fun Berl Broder» ([Grözinger 2008, 206—209];

¹⁸ Чрезвычайно редко встречаются заимствования английских слов: «Ikh hob shoyn gevolt a *poseser* zayn».

¹⁹ Не случайно Л. Саминский приводит песню Эренкранца «Kum akher du, filozof» (не упоминая автора) как пример «обломков и метаморфозы бадхенских куплетов» [Энгель, Саминский 2001, 125—126].

²⁰ Многие любимые в русской среде романсы, подобно сочинениям бродерзинге-

• Фиксация произведений: во второй половине XIX в. песни издаются и переиздаются как самими певцами, так и — отдельные произведения, нередко без указания авторства — в сборниках народных песен.

Обозначим еще раз ту особенность творчества бродерзингеров, которая позволяет определить взаимоотношения этого пласта еврейской культуры непосредственно с еврейским фольклором. При этом оставим в стороне оппозицию «анонимность/авторство»: во многих ситуациях мы можем просто не знать о принадлежности той или иной песни перу конкретного сочинителя. Подобно фольклору (в его определении для культуры других народов), творчество бродячих певцов было (и остается) направлено *вовнутрь* еврейской культуры, еврейского (ашкеназского) социума. Оно, как и фольклор, относительно закрыто, так как его жанровые, образные, семантические характеристики, равно как и используемые в нем вербальный язык, интонационный словарь, формы исполнительского поведения и т. п. — оказываются понятны и востребованы лишь в соответствующей национально-социальной среде, а за ее пределами нуждаются в переводе, адаптации, комментариях²². В песнях бродерзингеров отсутствует главный признак произведений «в народном духе»: расчет на понимание потребителя вне традиции, «оглядка» на *другую* (фольклорную или академическую) традицию.

Подчеркнем: в еврейской общине процесс овладения грамотой не отдалял человека от социальных «низов»; тем,

эта песня отсутствует в сборнике самого Бродера).

²² Во время одного из докладов мне случилось показывать видеозапись популярной на Буковине песни «Свадьба» в исполнении Леви Левина. Слушателей удивила активная выразительная жестикуляция певца, «театральность» подачи текста. Такое исполнительское поведение было охарактеризовано как непривычное. В ряде культур, например, у белорусов, напротив, фольклорные исполнители держатся, как правило, строго, практически неподвижно, как бы отстраненно-сосредоточенно (см. об этом, например: [Ромодин 2008; Ромодин 2009]).

кто заканчивал *талмуд-тору* и *ешиву*, не приходилось заново обращаться «к истокам», так как они все время находились в самой толще традиционной культуры. (Маскилим, получившие возможность некоего стороннего взгляда, так же не были оторваны от нее.) Нейтральное (в смысле отношения к иудаизму) общество, — та самая еврейская интеллигенция, возникшая в Восточной Европе лишь в конце XIX в., делала объектом своей деятельности окружающее нееврейское общество и в этом находила источник социального вознаграждения за эту деятельность [Кац 2010, 392]²³. Бродерзингеры и их преемники создавали свои песни внутри общины и для общины. Выход их творчества за ее пределы произошел уже в XX в. первоначально — в Америке, и являлся результатом исчезновения традиционных общинных рамок, секуляризации и интеграции части евреев в независимое «нейтральное» общество, для которого различия в религии не играли более определяющей роли.

Участие в действе людей в качестве слушателей (нетипичное, например, для фольклорной культуры славянских народов) восходит ко многим традиционным ситуациям. Занятие Торой (чтение книг Танаха, Талмуда и их комментирование) происходит обязательно в присутствии слушателя, причем позиция последнего активна: его внимание сосредотачивается на интонируемом текс-

²³ Ср.: «До 1881 года вопросов еврейской национальной или просто особой общественной жизни для интеллигенции, за редкими исключениями, не возникало. <...> Единицы <...> по мере приобщения к общему просвещению отрывались от еврейства, сами становились чуждыми массе, а массы, в своей исконной преданности традициям, дорожа вынесенными сквозь тысячелетия страданий ценностями, чуждались их и относились к ним с нескрываемой и, надо сказать правду, часто заслуженной враждой. И чем больше еврейский интеллигент по своему происхождению и воспитанию был близок к еврейской массе, тем более отчужденным становился он для нее, как только превращался в то, что называлось интеллигентом, и масса справедливо видела в нем только богоотступника, “эпикоїреса”, а не просвещенного еврея» [Слиозберг 2000, 313—314].

те, вслушиваясь, он готовится вступить в диалог-интерпретацию. Оформление литургии кантором также предполагает *слушание* и *вслушивание* общины. В свадебном действе немало значимых эпизодов, когда внимание присутствующих сосредотачивается на произносимом тексте: развернутые *бадхонес* во время усаживания невесты, *дроше* жениха и т. п. Проповедь *маггида*, речь хасидского *цадика*, исполнение им интровертного *двейкес-нигуна* — в любом из перечисленных действий в центре внимания оказывается один человек, а от окружающих требуется активное участие-*вслушивание*.

Современными учеными творчество бродерзингеров рассматривается, как правило, в русле исследований идишской литературы. Такой подход связан с рассмотрением опубликованных текстов — без учета музыкального материала и особенностей исполнения²⁴. Традиции бродерзингеров так или иначе проявляются во многих произведениях, созданных в более позднее время (сюда можно отнести творчество М. Гебиртика (1877—1942), Н. Штернхейма (1879—1942), З. Бардичевера (1898—1937), Ш. Кочергинского (1908—1954) и др.). Последним бродерзингером именуется себя Шломо Призамент (1889—1973). Немало стихотворений И. Мангера (1901—1969), М. Бродерзона (1890—1956) также дополнили список «народных песен»; музыку к ним писали профессиональные композиторы И. Гладштейн, Д. Бейгельман, Х. Кон.

²⁴ Во многих случаях мы не можем восстановить мелодию и лишь догадываемся о том, что она была. Например, возможно, пелась баллада «Ish khosid» («Благочестивый муж») известного новеллиста, публициста, автора стихов на иврите Авраама-Бера Готлобера (1811—1899). Стилистика этого развернутого сочинения во многом перекликается с рассмотренными нами традициями бродерзингеров, начиная с сюжета, пародирующего истории о помощи Ильи Пророка и высмеивающего набожность, и кончая пародийным использованием русицизмов. Например, «благочестивый еврей» сетует: «Vi n'apsarni iz in shtub bay mir kalt» («У меня в доме холодно как на псарне»), сравнивая свой дом с местом обитания некошерных животных.

Бродерзингеры оказали прямое влияние на развитие еврейского театра. Многие из первых бродячих певцов стали актерами (в том числе — в театре Гольдфадена, в знаменитом театре г. Лемберга и др.), либо — позже — писали тексты для театральных постановок (как, например, Ш. Призамент). Тематика, а часто и форма этих произведений сохраняют преемственность с творчеством бродерзингеров, однако они значительно короче: по 4—5 куплетов. Их содержание проще, даже, пожалуй, беднее: закрепляются речевые штампы, исчезают живые индивидуальные черты, — персонажи превращаются в типажи, маски. Это вполне объяснимо: в театральной постановке песни становятся вставными номерами, они не должны тормозить общий ход представления. Выступления же бродячих певцов строились как многоплановое синтетическое действо, в котором соединились элементы театрального спектакля: костюмы, диалоги, пение, танец. Но наиболее важным становилась сама манера подачи: песня *разыгрывалась* перед зрителями, буквально каждая ее деталь подчеркивалась не только интонацией, но и жестами и мимикой исполнителя. Фактически это был театр одной песни.

Сочиненные бродерзингерами произведения постоянно присутствуют в репертуарах исполнителей, они — наравне с народными — становятся источником вдохновения для академических композиторов, претерпевая те же преобразования, что и фольклорные мелодии.

Исполнительские традиции бродерзингеров можно проследить в еврейском кабаре, а также в творчестве многих эстрадных артистов, таких как Михаил Эпельбаум, Зиновий Шульман, Теодор Бикель, Брюс Адлер, Пейсах и Майк Бурштейны, Даниель Кэмпин, Псой Короленко.

Литература

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

Береговский 1934 — *Береговский М. Я.* Еврейский музыкальный фольклор / под ред. М. Виннера. Т. 1. М., 1934.

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

Береговский 2002 — *Береговский М. Я.* Музыкальные выразительные средства еврейской народной песни / публ. Е. В. Хаздан // Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И. И. Земцовского. СПб., 2002. С. 192—203.

Береговский 2007 — Мед и слезы: Еврейские народные песни из сборника Моисея Береговского / общ. ред. А. Френкеля, пер. с идиш Е. Баевской и М. Яснова. СПб., 2007.

Биневич 2005 — *Биневич Е. М.* Загадки еврейского театра // Музыка идишкайта: Статьи и песни. М., 2005. С. 111—117.

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

Земцовский 1977 — *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность: к проблеме определения фольклора // Современность и фольклор. М., 1977. С. 28—75.

Земцовский 2004 — *Земцовский И. И.* Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 5—25.

Кац 2010 — *Кац Я.* Традиция и кризис: Еврейское общество на исходе Средних веков / пер. с иврита Б. Дымарского. М., 2010.

Конгресс фольклористов 2005 — Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т. 1. М., 2005.

Лоффлер 2006 — *Лоффлер Д.* Юлий Энгель и развитие еврейского музыкального национализма // Из истории еврейской музыки в России. Вып. 2. СПб., 2006. С. 251—264.

Народный театр 1991 — Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1991.

Ромодин 2008 — *Ромодин А. В.* О творческом поиске народных музыкантов // Временник Зубовского института. Вып. 1. Лапинские мотивы. СПб., 2008. С. 54—65.

Ромодин 2009 — *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

Слиозберг 2000 — *Слиозберг Г. Б.* Дела давно минувших дней // Евреи в России: XIX век. М., 2000. С. 247—496.

Фишзон 1913 — *Фишзон А.* Записки еврейского антрепренера // Библиотека Театра и Искусства. СПб., 1913. Кн. 8. Август. С. 3—24; Кн. 9. Сентябрь. С. 44—68.

Хаздан 2010 — *Хаздан Е. В.* Две песенки за триста рублей: Сказки с напевами из

собрания Ш. Лемана // Научные труды по иудаике: Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике: в 2 т. Т. 1. М., 2010. С. 454—466.

Энгель 1901 — *Энгель Ю.* По поводу «Еврейских народных песен» М. М. Варшавского // Недельная хроника «Восхода». 1901. № 18.

Энгель, Саминский 2001 — Спор о ценности бытовой еврейской мелодии // Из истории еврейской музыки в России. СПб., 2001. С. 125—164.

Beregovski 1938 — *Yidische folks-lider mit notn / Tsunoyfgeshtelt fun M. Beregovski, I. Fefer.* Kiev, 1938.

Beregovski 1982 — *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and transl. by M. Slobin.* Philadelphia, 1982.

Entin 1927 — *Yidische poeten: Hantbukh fun yidisher dikhtung / Tszamengebrakht mit an araynfir, optaytshungen, bamerkungen un biografish-kritishe notitsn gun I. Entin.* Ershte teyl. New York, 1927.

Gordon 1868 — [*Gordon M.*] *Di bord un dertsu nokh andere sheyne yidische lider, ale fun a groysn khosid.* Zhitomir, 1868.

Gordon 1889 — *Gordon M.* *Yidische lider.* Varshe, 1889.

Grözinger 2008 — *Grözinger E., Hudak-Lazic S.* «Unser Rebbe, unser Stalin...»: Jiddische Lieder aus den St. Petersburger Sammlungen von Moische Beregowski (1892—1961) und Sofia Magid (1892—1954). Wiesbaden, 2008. [Jüdische Musik. Band 7].

Kahan 1912 — *Yudische folkslieder mit melodyen / Oys dem folks-moyl gezamlt fun Y. L. Kahan.* 2 bd. New York; Varshe, 1912.

Kahan 1920 — *Yudische folkslieder mit melodyen / Oys dem folks-moyl gezamlt fun Y. L. Kahan.* 2 bd. New York, 1920.

Kahan 1928 — *Yidische folkslider: naye zamlung fun Y. L. Kahan // Feřtlyoriker zshurnal far yidisher literaturgeshikhte, shprakhforschung, folklor un bibliografie.* New York, 1928. Bd. 1. Z. 65—128.

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.

Kuzmany 2008 — *Kuzmany B.* *Die Stadt Brody im langen 19. Jahrhundert — Eine Misserfolgsgeschichte? Dissertation... Grad. Doktor der Philosophie.* Wien, 2008.

Leksikon 1968 — *Leksikon fun der nayer yidisher literatur: Biographical Dictionary of Modern Yiddish Literature / Aroysgegebn fun*

Alveltlekhn yidishn kultur-kongress. In 8 b. New York, 1968.

Lehman 1933 — *Lehman Sh.* Folks-mayselekh un anekdotn mit nigunim // Arkhiv far yiddisher shprakhvisnshaft, literaturforshung un etnologie / Aroysgegebn fun N. Prilutski un Sh. Lehman. B. 1. Varshe, 1926—1933. Z. 355—428.

Makel Noam — *Zbarzher W.* Makel Noam. Teyl 1. Vin, 1865. (переизд.: Lemberg, 1869); Teyl 2. Lemberg, 1869; Teyl 3. Makel Noam ha-Hoydesh. Lemberg, 1873; Teyl 4. Lemberg, 1878.

Margulis 1957 — *Margulis B.* Dray doyles. New York, 1957.

Mir trogn a Gezang 1977 — Mir trogn a Gezang! Favorite Yiddish songs of our Generation / 2nd and enlarged ed. by E. G. Mlotek. New York, 1977.

Old Jewish Folk Music 1982 — Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and transl. by M. Slobin. Philadelphia, 1982.

Prilutski 1911 — Yiddische folkslider / Gezamelt, derklert un aroysgegebn fun N. Prilutski. B. 1. Religioze un yomtevdike. Warszawa, 1911.

Prilutski 1913 — Yiddische folkslider / Gezamelt, derklert un aroysgegebn fun N. Prilutski. B. 2. Lider un mayselekh fun toyt, balades un legends mit un on a musér-haskl. Warszawa, 1913.

Prizament 1960 — *Prizament Sh.* Broder-zinger / red. M. Turkov. Buenos-Ayres, 1960.

Roskies 2008 — *Roskies D. G.* Broder, Berl // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe / ed. in chief G. D. Hundert. Vol. 1. New Haven; London, 2008. P. 242.

Rothstein 2008 — *Rothstein R. A.* Songs and songwriters // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe / ed. in chief G. D. Hundert. Vol. 2. New Haven; London, 2008. P. 1784—1787.

Rubin 1964 — A Treasury of Jewish Folk-song / select. and ed. by R. Rubin. New York, 1964.

Săculeț 1959 — *Săculeț E.* Cîntece populare Evreiești. București, 1959.

Shirey zimro 1861 — Shirey zimro. Draysik heylikhe broder lider in reyn yidish loshn. Yeder lid bazingt zeyer sheyn in a dramenishn klas un zogt akurat dem kharakter fun yedn. Az es iz a groys fargenign tsu leynz un oykh lernt men der fun zeyer fil khokhme. Lemberg, 1861.

Shirey zimro 1876 — Shirey zimro. Draysik heylikhe broder lider in reyn yidish loshn, yeder lid bazingt zeyer sheyn far ale klasn mentshn, me lernt fun zey zeyer fil khokhme, den zey zogn oys. Rikhtik dem kharakter fun yedern, un es iz a groys fargenign tsum lezn. Zhitomir, 1876.

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

Sholem-Aleykhem 1901 — *Sholem-Aleykhem.* A briv tsum Herrn Engel funem «Voskhod» // Der yud. Kroke. 1901. 13 yuni. № 24. Z. 14—16.

Skuditski 1933 — Folklor-lider: Naye materialn-zamlung / unter red. fun M. Viner; araynfir un bamerkungen Z. Skuditski. Band 1. Moskve, 1933.

Skuditski 1936 — Folklor-lider: Naye materialn-zamlung / unter red. fun M. Viner; araynfir un bamerkungen Z. Skuditski. Band 2. Moskve, 1936.

Sovetische folk-lider 1940 — Yidish sovetische folk-lider mit melodies / Unter der redaksie fun G. Zhits; Visnshaft akademie fun USSR; Kabinet far sovetishn literature, shprakh un folklore; Folklor sektiye. Kiev, 1940.

Turkov 1960 — *Turkov Z.* Di broder-zinger un dem modernem yidishn teatr // *Prizament Sh.* Broder-zinger. Buenos-Ayres, 1960. Z. 17—34.

Varshavski 1900 — *Varshavsky M.* Yidish folkslider. Kiev, 1900.

Varshavski 1914 — *Varshavski M.* Yidish folkslider / mit tsvey forredem fun Sholem-Aleykhem. Tsveyte ufgang. Odes, 1914.

Varshavski 1918 — *Varshavski M.* Yidish folkslider / mit tsvey forredem fun Sholem-Aleykhem. Tsveyte ufgang. New-York, 1918.

Vinkovetzky 1984, 1985 — Anthology of Yiddish Folksongs / A. Vinkovetzky, A. Kovnek, S. Leichter. Vol. I—IV. Jerusalem, 1984, 1985.

Varshavsky 2002 — Anthology of Yiddish Folksongs / ed. S. Leichter. Vol. VI: The Mark Varshavsky Volume. Jerusalem, 2002.

Weissberg 1909 — *Weissberg M.* Wötlwel Zbarazer, der fahrende Sänger des galizisch-jüdischen Humanismus. Leipzig, 1909.

Yiddish Folksongs in Russia 1991 — Yiddish Folksongs in Russia. Photo Reproduction of the 1901 St. Petersburg Edition / S. M. Ginzburg, P. S. Marek; ed. and annot. by Dov Noy. Jerusalem, 1991.

Summary. *The formation of the Ashkenazi song folklore strongly depended on the creativity of broderzingers (broder singers), wandering Jewish singers first known in Galicia since the middle of the 19th century. The traditions of broder singers directly influenced the development of Yiddish literature, the appearance and development of Jewish theatre, as well as performance style of modern artistes.*

Key words: *Jewish folklore, Jewish song, Jewish theatre, Yiddish song, broderzingers, broder singers, Berl Broder, Velvl Zbarazer, Mikhl Gordon, Solomon Shmulevitch.*