

ІІІ. ВЕЛИКА ВОЛИНЬ: ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ, СПОГАДИ, ДОКУМЕНТИ

Наталія БОВСУНІВСЬКА

МИСТЕЦЬКИЙ УСЕСВІТ ЄВРЕЙСЬКОЇ ГРОМАДИ ВОЛИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

*Якщо ви хочете знати,
скільки чоловіків у єврейській сім'ї, –
подивіться, скільки музичних інструментів
висить на стінах.*

Історію та культуру нашої держави творили різні етноси, які з прадавніх часів жили на її землях. Чи не найбільшим з них було єврейство. З об'єктивних причин цей народ змушений був мешкати в різних куточках світу, однак він уперто зберігав свою унікальну неповторність.

На початок ХІХ ст. єврейська громада, яка мешкала на території сучасної України в межах сумнозвісної самодержавної «Смуги осілості» («латентного гетто», по суті) налічувала майже два мільйони осіб [1]. Саме тут, в умовах обмежень і безправ'я, євреї змогли не лише зберегти, а й розвивати свою культуру, яка є важливою складовою їхньої духовної спадщини. В умовах сегрегації та нестиковки з реаліями соціуму, громада знайшла вихід для вираження своєї ідентичності: музичне мистецтво. Воно, зокрема, було не тільки засобом духовного зцілення, а й важливим аспектом соціального ідентифікування у складному полікультурному світі.

Здавалося б: християнство розвивалося в руслі релігійної традиції єврейства; першим музичним інстру-

ментом вважається шофар (труба з козячого рогу); велика кількість геніїв, які рухали і рухають людство вперед, є представниками єврейської нації; Волинь-Житомирщина славиться своїм єврейським центром – Бердичевом... А, проте, досі актуальним є відносно невеликий масив праць з єврейського музичного мистецтва вітчизняних науковців. Зокрема, в імперський період була видана певна кількість досліджень. Але вони містили стереотипи або помилки через недостатнє розуміння суті та специфічності єврейської спадщини. Також роботи часто мали поверхневий підхід і ставали частиною загальних ідеологічних наративів, тому не відображали сам зміст єврейського мистецтва. В той же час глибокі дослідження з відомих причин залишалися і залишаються невідомими широкому загалу. Нині також не дуже оперативно спрацьовують перекладачі з мови їдиш, англійської та інших.

Історично склалося, що музичне мистецтво розвивалося у двох основних ареалах: світському та релігійному. Єврейське не є винятком. Звичайно, що диференціація є досить умовною, бо діалектика розвитку людства свідчить, що поняття «чисте мистецтво» не існує. В нашому випадку мелодики світська і церковна в мистецтві євреїв переплетені дуже і дуже тісно. Але про все по порядку.

Нами було обрано територію Волині конкретного періоду.

Після адміністративно-територіальних реформ, з середини XIX ст. Волинську губернію складали Володимир-Волинський, Дубенський, Житомирський, Заславський, Ковельський, Кременецький, Луцький, Новоград-Волинський, Овруцький, Острозький, Рівненський та Старокостянтинівський повіти.

Одразу зауважимо, що два потужних мистецькі єврейські центри Радомишль і Бердичів перебували в лоні управління як Волинської, так і Київської губерній. Відбувалося це «переміщення з рук в руки» досить

часто з історичного погляду, тому ми дозволили собі розповіді про видатних музикантів з цих міст без урахування їхньої адміністративної приналежності на той час.

*На цій землі, що випхнута із міста
Серед понищених мастаб...
(Матеуш Пеньонжек, «Голосіння»)*

У маленьких містечках з сільським екстер'єром або містах з потужною інфраструктурою – повсюди євреї прагнули оселитися разом, утворюючи цілі квартали, які згромаджувалися навколо синагоги. Це були місця, де традиції, побут і соціальна організація тісно перепліталися з релігійними звичаями. Відмінність таких районів від загального екстер'єру була очевидною: вони вирізнялися не лише своїм архітектурним виглядом, а й своєрідним побутом, притаманним тільки єврейським громадам. Досить часто кордони такого «континента» обмежували рови, мости, мури і стіни. Штета – це не тільки місце мешкання, а й побутовий, культурний універсум із своїми правилами і законами, ритуалами і звичаями.

Дуже яскраво побут у штетаті описав Ісхієль Равребе (1883–1938 рр.). Власне, його особистість теж вимагає декількох слів. Народився в містечку Баранівка Волинської губернії в родині меламеда (інші дані кажуть, що батько був різником). В 1908–1913 рр. був слухачем Вищих курсів сходознавства: «Коли у колах єврейського музичного товариства виникла ідея поставити першу оперу гебрейською мовою, він на декілька місяців усамотнився у своїй кімнаті й робив переклад лібрето опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» в точній відповідності з її віршованим ритмом і нотами. Прем'єра відбулася в училищі Тенішевої в березні 1912 року. Окрім того, Равребе переклав опери "Маккавеї", "Мойсей", "Юдиф" і "Суламіф"» [2; 3]. У майбутньому став доктором наук, поліглотом. Звинувачував-

ся в членстві та співпраці з антирадянською фашистською націоналістичною організацією. Вирок – 8 років виправних робіт у місці з «романтичною» назвою «Сєввостлаг» на Колімі. З каторги не повернувся – помер у 1939 р.. Отже, про побут в штетлах: «У глухих містечках Волині панувала тоді жахлива тиша. <...>. Нам, 10–15-річним хлопчикам дуже не хотілося, страшенно не хотілося, бути схожими на наших батьків. Але, все ж-таки, доводилося сидіти день і ніч в клоїзе (молільний будинок у хасидів – *Авт.*), день і ніч вчитися без кінця. Ми всі жадали якихось нереальних і незвичайних подій. Не з якогось зовнішнього світу, ні! Ми про таке навіть не чули. <...>. Ми завжди раділи пожежам, похоронам, бійкам і приїзду магідів (проповідників – *Авт.*) з далекої Литви і т.д. Якою ж радістю був для нас приїзд макарівського цадики! <...>. Тут же, на вулиці, розміщується містечкова капела зі своїми інструментами, готова в будь-яку хвилину заграти зустрічний “Добридень”. Всі хвилюються і очікують. Раптом лунає бравурний гімн. Всі супроводжують карету цадики і його почету до порогу квартири» [4, с. 177–178]. Автор також зауважує, що цадики любили спів хлопчиків-підлітків. Їх ставили на стіл і кожен мав щось заспівати (здебільшого просили молитовну пісню без слів – нігун). За гарний спів малолітні вокалісти обдаровувалися чаркою вина, зрідка сиром, і похвалою [Ibidem].

Проте широкий поголос про перебування високоповажних гостей в штетлах не міг перевершити знамените єврейське весілля!

Що то було за колосальне свято! Байдуже в якій родині: бідній, середнього достатку чи багатій. Музикантів виписували з великих міст або «міроприємство» супроводжували місцеві артисти. Жоден крок цього складного масового заходу не відбувався без інструментальної капели, а кожен епізод супроводжувала спеціальна мелодія: «Під час зустрічі та проводів гос-

тей грали "Добрий день" або "Добраніч", на побажання здоров'я – "Зайтгезунт". Після заручин (тноїм) та після вінчання (хупи) звучав "Мазл тов" ("Щастя вам"), перед хупою – "Усаджування нареченої" – "Базецн ді каале". На весіллях найчастіше танцювали "Тиш-нігн" – застільний танець-наспів, "Мехутонім танц" – танок сватів, "Бройгез танц" – танок образи та "Шолем танц" – танок примирення. Серед інших весільних танців були "Бейгеле" (бублик), "Хосид" (хасид), "Фрейлехс" (радість). Для проводів гостей часто лунали "гас-нігн" (вуличний наспів), "скочна" та "шер" [5]. Зважаючи, що в багатих садибах весілля – це свято на декілька тижнів, музиканти прибували за 2-3 дні до «хупи» (вінчання), а часом затримувались на тиждень після свята. Необхідно зауважити, що назви мелодій, про які мовилося вище, не є назвами конкретних танців і усталеними мелодіями. «Скочна», «Шер», «Фрейлехс» і т. ін. є моделлю, основою для накладання мелодії. З постійного в цих назвах тільки розмір, структура: «Sher» (Шер – 2/4 або 4/4 чверті) – багаточастинний танець, своєрідне попурі з тем на основі єврейських пісень; «Freylekhs» (Фрейлехс) – 2/4 або 4/4 чверті; «Khusidl» (хасидський танець) – 2/4 або 4/4 чверті, гротескний танець; «Skosna» (Скочна) – 2/4 або 4/4 чверті, швидкий танець з підскоками; «Нора» (Хора) – 3/8 розмір, плавний танець, виконується в колі; «Londre» (Оляндра) – розмір 3/8, жіночий танок... З цього випливає, що майстерність музиканта на весіллі – це насамперед майстерність імпровізації та талант інтерпретатора (були майстри, які навіть вагнерівські мелодії трансформували у форму фрейлехса).

Вже згаданий вище Ісхіель Равребе так описував музичну «частину» єврейського весілля: «В 1900 році (приблизно) в моєму містечку (дослідниця Л. Шолохова в одній зі статей [6, с. 7] пише, що це була Баранівка – Авт.) відбулося вінчання доньки макарівського цадика з сином одного з цадиків Польщі. А, між тим, день

весілля наближався. <...>. В містечку – Содом і Гомора, життя кипить, <...>, усі метушаться, бігають, розпоряджаються і кричать до хрипу. В синагогальному провулку страшно гуде труба: це Янкель – “дер клезмер” – склав дуже складний і хитромудрий марш для зустрічі нареченого, і в поті чола намагається “втиснути” свій марш в “тойські” голови своєї капели, але вони його ніяк не сприймають. Але, ось, здається, що все йде добре, його злодійкуваті очі блищать від передчуття близької перемоги... І раптом “Борух-парх” заплутався, почав гарчати в трубу невпопад, і гарчав він, поки його роздуті щоки не здуваються від голосного ляпаса Янкеля, – от тоді він замовкає і марш знову починається. І так до безкінечності» [4, с. 180].

Цей опис також допомагає сучасному читачеві поринути в складний ритуал єврейського весілля: «Велику сенсацію спричинив несподіваний приїзд знаменитого бердичівського кантора Зайделя Ровнера зі своїм хором. Після Нісе Бельзера, також бердичівського кантора, Зейдель Ровнер (уродженець Радомишля [7] – *Авт.*) в той час вважався найбільш авторитетним кантором в Україні, його літургійні композиції співали всі українські “хазани” (співак у синагозі – *Авт.*). Бердичів завжди славився своїми канторами-самоуками, і перше, що мав зробити мандрівник, який опинився в цій торговій столиці, – послухати знаменитого Нісе або Зайделя Ровнера. Тому не дивно, що його приїзд та ще й з усім хором, вважався надзвичайною подією. Це був маленький непомітний чоловічок з довгими пейсами, одягнений в капоту, який ледве чутно розмовляв. На натовп, який на нього з благоговінням витріщався, він дивився здивовано і спантеличено: чого вони хочуть? Що, “хазана” не бачили? Він дійсно не знав свого значення і впливу, хоча мав геніальні музичні здібності і величезне обдарування в гармонії звуків. Скільки Мейєрберів і Мендельсонів зів’яли в єврейській “смузі осілості”, як самотня троянда в пус-

телі! Мої земляки пам'ятають, мабуть, сліпого молодого чоловіка, який щороку подорожував нашим районом (Новоград-Волинський повіт) і давав концерти з власних творів. Скільки розбитих сердець він втішав і заспокоював своїми мелодіями, скільки яскравих сподівань він запалив у наших похмурих душах! Його мелодії та пісні потім довго жили в прокопчених кузнях, швейних і шевських майстернях, у мирному заколихуванні єврейських дітей. Після риби виступив Алтер Чудновер. Раптом все замовкло. І свічки, і цадики, і хасиди. Всі вони, як примарні тіні, стали десь далеко. Алтер почав налаштовувати скрипку. Люди, які зібралися на весільне свято, опівночі слухали незрозумілу, але чуттєву музику, молитву печального чародія. І ось пролунав останній акорд – і дивна поема закінчилася» [4, с. 182–187].

Опрацювання літератури дає змогу зробити висновки, що єврейське весілля – передусім інструментальне. І в цьому одна з головних відмінностей від весілля слов'ян (ми маємо на увазі не сучасне напіваамериканізоване, напів-(навіть важко підібрати характеристику) свято під супровід горлапана-сінгера, а справжній автентичний обряд. Власне, старовинним його теж можна назвати з великими пересторогами). У слов'янському весіллі дії супроводжувалися жіночим вокалом. Тоді як євреї в цьому випадку кажуть, що «жіночий голос – сором». Проте не можна сказати, що на єврейському весіллі не звучав вокал. Вірніше, те, що можна було назвати вокалом (мелодекламація) у виконанні бадхенів (хтось на зразок тамади), звучало поперемінно з інструментальними мелодіями. Один з бадхенів згадував, що міг своїм словом і голосом довести жіночу половину до екстазу і втрати свідомості, а чоловіків змусити витирати очі. Потім розумів, що перебрав (у прямому і переносному сенсі випитого і сказаного весільному загалу) і закінчував благословенням. Тоді його перебивали музики,

які, залежно від результату промови попередника, мали зорієнтуватися в наступній мелодії.

Загалом опрацювання «весільних» джерел дає змогу констатувати, що музикантів можна диференціювати на декілька груп: музиканти-аматори, які виступали зрідка (а, значить, заробляли мало), тому мали основний фах. Ще одна група – митці, які цілеспрямовано розглядали музику як додаткове джерело доходу. В цьому разі вони об'єднувалися в капели, які мали більш-менш постійний склад. Головною перешкодою стабільної кількості артистів і виступів була наявність вільного часу від основного виду діяльності. Найпотужнішою була група артистів, які вибрали музику своїм фахом і були надзвичайно високими професіоналами. Саме про цю групу піде мова далі.

*Коли в аеропорту Бен-Гуріон
по трапу їде єврей без скрипки,
значить він піаніст.*

Жарт жартом, але він недалекий від істини. Слова «єврей» і «музикант» вже давно стали неподільними (навіть якщо цей єврей є адвокатом, фізиком або письменником).

Є легенда, що після відходу Гомера в засвіти сім давньогрецьких міст почали стверджувати, що саме вони є батьківщиною поета. Щось подібне сталося в XIX ст., коли європейські держави заговорили про свою першість в історії розвитку одного з унікальних жанрів мистецтва євреїв – клезмерської музики.

Професор Уолтер Зев Фельдман називав клезмер, який виник у Празі в XVI ст., головним знаком, по якому впізнавали культуру ашкеназів (субетнічної групи євреїв, вихідців з Німеччини, північних територій Франції та Італії). Він згодом довів, що клезмер не веде свій родовід з Німеччини, як стверджувала більшість джерел, а виник у ренесансній Богемії і швидко поширився в польсько-литовських землях. Клезмер-

ський репертуар ашкеназів прямо чи опосередковано перебуває в тісному взаємозв'язку з європейським мелодизмом, а також у ньому часто зустрічаються зразки трансформованого мелосу народів Східної Європи (поляків, українців, чехів, румунів, ромів). Крім творчого начала, інструментальне мистецтво є акумулятором і засобом передачі невербальної пам'яті музичної та хореографічної історії єврейської ашкеназької общини [8].

Якщо коротко, то клезмерами називали виконавців-інструменталістів, які грали на весіллях. Спочатку єврейських, але поступово музиканти почали брати участь в усьому, що стосувалося повсякденності цього етносу: Бар-Міцва, Пурім, внесення Тори в синагогу – на всі випадки в клезмерів були відповідні моменти мелодії. Якщо вслухатися в них, то здається, що до нас промовляє людський голос. Він плаче, сміється, але не може висловити все, що на серці: «Ребе Гігельс розповідав, що його дід казав, що грою на скрипці можна досягти джерела співу і брати з нього повні пригоршні. <...> . Педоцер (про нього мова буде далі – *Авт.*) своєю грою ніби відкривав високі таємниці Тори. Тільки шкода, що він сам не розумів – що він розкриває» [9, с. 254]. Манера ця була дуже близькою до вокалу і паралітургійного молитовного співу. «Клезмери Східної Європи були професіоналами: заробляючи на життя грою на весіллях, деякі з них стали практично легендами у своїх містечках і здобули майже міфічний статус. У деяких місцях це була спадкова професія, передана від батька до сина» [10]. Знаменитий професор, засновник першої школи для обдарованих дітей, уродженець Поділля, Петро Столярський (1871–1944 рр.), після пропозиції назвати школу його іменем, не задумуючись, сказав: «О, це буде школа імені «міне» (не втрималися, щоб не написати словами прекрасний єврейський прононс. Майстер ніколи не намагався оволодіти російською мовою, бо в нього на-

вчалася більшість звичайних хлопчиків євреїв-геніїв, які й самі з російською були «не дуже» – *Авт.*). Нас нагородили за нашу роботу, але не слід забувати – звідки ми походимо!» [11]. Сам Петро Соломонович був нащадком звичайного сільського скрипаля, тому з об'єктивних причин йому не довелося вчитися у провідних музикантів. Але все життя він пам'ятав, що його предки – клезмери.

Вони робили мистецьку ауру любого місця неповторною. Опрацювання біографічних відомостей єврейських музикантів наводить на думку, що Україна (конкретно – Волинь, ще конкретніше – Бердичів) є своєрідним «пологовим будинком» і Меккою європейського та світового єврейського мистецтва XIX ст. Побудоване на землях однієї з родинних гілок магнатів Радзивіллів, у XVIII ст. місто отримало певні юридичні вольності, і саме завдяки залученню працьовитих і забезпечених єврейських родин воно почало повільний, але потужний поступ у розвитку. Єврейський вплив у місті значно посилювався після придушення Польського повстання 1863 р., коли великі польські династії покинули місто (багато хто не з власної волі). Цікаво, що місто перебувало під потужним впливом хасидів з їхньою зануреністю у власний світ, в якому є тільки молитва і все, що сприяє молитві, а все, що заважає говорити з Ним, – відкидається.

Три клезмерські капели домінували в Бердичеві у XIX ст.: Стемпеню, Педоцера і Алтера Чудновера. Особливо популярним був бенд Педоцера: його гурт виступав по всій Волині та в інших частинах України. Він мав привілей не з'являтися на чолі весільних процесій на вулиці, а лише виступати як соліст у різних моментах весілля та весільного бенкету [12].

Йосл Друкер (Стемпеню) (1822–1870 рр.) походив зі штетла біля Радомишля. Артист став головною дійовою особою роману Шолом Алейхема (який так і називається «Стемпеню»), який класик літератури написав

через вісімнадцять років після смерті свого героя. Музикант був представником великої славетної генерації клезмерів. Вважається, що її започаткував прапрадід Ефраїм (який був флейтистом), прадід Файвіш грав на цимбалах, дід Шмуель – на трубі, а батько Шодем Берл був кларнетистом. Немає точного пояснення з якої причини Стемпеню залишив рідний дім і п'ятнадцятирічним хлопцем вирушив у мистецькі мандри від Бердичева до Одеси. Після смерті Друкера-Стемпені капелою став керувати його шурин (деякі джерела свідчать, що він був зятем) Вольф Чернявський (також представник відомої клезмерської родини). Ні Друкер, ні Чернявський не знали нот. Правда, це не заважало їм бути феноменальними виконавцями від природи. А талант від занять у консерваторії не набудеш.

А ось як про знаменитого музиканта Арна-Мойше Холоденко (1828–1902 рр.), відомого світу під артистичним прізвиськом Педоцер, згадував видатний оперний співак Сергій Левик (1883–1967 рр.): «З Білої Церкви наша сім'я переїхала в Бердичів (1892 р. – Авт.). Тут був мій перший, так би мовити, музичний університет. Почалося все з весільного оркестру. Такі, звичайно, були й у Білій Церкві: одна чи дві перші скрипки, контрабас, флейта, кларнет, валторна чи труба і ударник. Але ті оркестри мали досить обмежений танцювальний репертуар: кадрили, вальс, польку і щось дуже сумне <...>. Грали здебільшого без нот. Зовсім іншу картину представляв оркестр Педоцера в Бердичеві. Слово “педоцер” на якомусь музичному жаргоні ніби означає “віртуоз”. “Мій” Педоцер був передусім прекрасним скрипалем, який дуже непогано справлявся з концертами В'єтана, Венявського та іншим популярним репертуаром для скрипки. Очевидно, що знав інструментовку, бо сам перекладав для свого маленького оркестрика популярні музичні твори. Зазвичай склад його колективу налічував дванадцять музи-

кантів, для багатих весіль він доводив його до п'ятнадцяти, а для великих концертів (або званої вечері) на особливих балах – навіть до вісімнадцяти. Не рахуючи обох Штраусів і Вальдтейфеля, твори яких він умудрявся виконувати навіть під час танців, від нього можна було почути <...> переклади оперних арій для інструментів, інший серйозний репертуар. Весільна зала, в якій оркестр Педоцера виступав принаймні два рази в тиждень, знаходилася якраз навпроти будинку, де ми жили. Я тихенько пробирався в оркестр, влаштовувався за спиною барабанщика і годинами слухав музику. Іноді навіть тихенько підспівував, намагаючись запам'ятати мелодію. Згодом, уже в Києві, в Купецькому Саду, де грав симфонічний оркестр <...>, я не без задоволення міг констатувати, що добра чверть їхніх літніх програм мені дуже добре знайома» [13, с. 18–19].

Тепер настала черга розповісти про легендарного Ієхієля (Алтера) Лейбовича Гойзмана (Алтер Чудновер, 1846–1912 або 1849–1913 рр.). Він народився в Чуднові в родині клезмера Лейби Гойзмана. Композитор, диригент, скрипаль «яких мало». Навчався у Варшаві, тому володів нотною грамотою. До сімейного музичного бізнесу Алтер долучав своїх дітей а також дітей сестри. Вчитися в музиканта вважалося дуже великою честю. Маєстро закінчив європейську консерваторію, а тому в роботі використовував інноваційні методики навчання, які в провінційному Чуднові були сенсацією. Основна вимога скрипаля – вміння читки нот з листа. Репутація і слава Чудновера були такими, що родина сестри, яка виїхала в Америку в 1907 р., одразу отримала запрошення грати на місцевих весіллях.

На початку XX ст. (1905 р.) капела Гойзмана складалася з 11-12 виконавців і двох музикантів-несвреїв (!): чотири скрипки, бас, поперечна флейта, кларнет, дві труби, тромбон і барабан. Ще однією особли-

вістю (крім наявності «гоїв» у колективі) було те, що капелу під керівництвом Чудновера дуже часто запрошували грати в родини релігійних діячів високого рангу незважаючи на те, що він не був хасидом. Але його майстерність була такого рівня, що на це порушення не зважало навіть високе керівництво кагалу. Митець грав на скрипці Аматі, яку вважав своїм альтер-его. І оточення було дуже здивоване, коли музикант, після настійливих умовлянь одного російського купця, обміняв її на величний багатий кам'яний будинок у центрі.

Дружина музиканта була привабливою жінкою. Місцеві панночки любили купувати її косметику, яку вона виготовляла власноруч. Її заслуга є і в поповненні демографічної ситуації Чуднова і навколишніх штетлів: вона була акушеркою і допомогла з'явитися на світ не одному малятку [6]. Після початку II Світової війни Добія Гойзман вирішила евакуюватися в Баку. Проте неочікувано померла 18 травня 1942 р. в Астрахані.

Альтер Чудновер (Ісхіль Гойзман) відійшов у засвіти в Чуднові в 1913 році, а велика спадщина, яка зберігалася на горищі будинку музиканта, безслідно зникла [14].

Музикант мав шістьох дітей, які, звичайно ж, стали музикантами. Про них теж дещо відомо: Лейб, скрипаль, який згодом став лютністом і майстром духових інструментів (жив у Києві, був одним з кращих майстрів із ремонту музичних інструментів); Йосеф-Вольф, трубач (мав вельми багату біографію, в якій були: відмова від музикантського фаху через вимогу тестя, посада головного пожежника-керівника оркестру, статус власника ресторану); Ісаак, скрипаль (поїхав з батьком на гастролі в США і там залишився); Лазар, скрипаль (викладав у одній з київських музичних шкіл); Хава, піаністка і скрипалька (дружина флейтиста Ізраїля Флейтмана, вихованця її батька, зо-

лотого медаліста Віденської консерваторії, розстріляного в Проскурові в 1941 р.); Есфірь, піаністка (була дружиною житомирського фотографа Радихова) [Ibidem].

Усі троє клезмерів, про яких мовилося вище, були скрипачами. Власне, образ людини зі скрипкою давно став уособленням культури єврейського народу. Він прийшов до нас зі сторінок творів Шолом Алейхема та полотен Марка Шагала, і став метафорою повного складнощів життя, де скрипка є символом прагнення до радості через негаразди, а дах – висота, політ, свобода і споглядання на людську метушню з самого верху. Скрипка – це поринання в незнаний світ, який був десь там, поза неодмінним запахом жебрацького двору і хати, вбогого одягу і веселого замузаного виводку малих чорнявих дітей.

Зауважимо, що навіть той, хто не дуже ознайомлений з клезмерським виконавством або не відчував його впливу на настрій, колись міг бачити український фільм «За двома зайцями». Момент проїзду фаєтону з нареченим-Голохвастовим по вулиці до вінця супроводжує надвесела мелодія у виконанні саме такого невеличкого клезмер-бенду. (Очевидно, що диригент симфонічного оркестру Українського радіо Веніамін Тольба і автор музики до фільму Вадим Гомоляка таки знали толк у єврейській клезмерській музиці).

Зауважимо, що термін «клезмерська музика» вперше вжив єврейський український дослідник Мойсей Береговський [15]. (Його особистість заслуговує окремої розповіді). До цього єврейська весільна музика не мала імені. Іноді виконавців називали «єврейські оркестри», але який оркестр, якщо в складі колективу декілька людей і у визначенні звучить певний академізм? А єврейський взагалі не відображає оригінальності явища.

Але... Місце клезмерів між світом і небом. Робота клезмерів – видобувати мелодію зі своїх душ, щоб не-

бо зійшло на землю. Щоб земля стала притулком музики небес.

Вже говорилося, що мистецтво єврейського етносу розвивалося у сфері світській і літургійній... Дещо спрощене твердження, але дійсно – творче життя клезмерів протікало в щоденному побуті. А от сфера єврейських співаків-вокалістів дещо інша. Синагога – свята-святих кагалу – їхня своєрідна «домівка» і серце творчості.

Чому в опері по суботах та неділях немає вистав?

Тому що в суботу перша половина хору

співає в синагогах,

а в неділю друга половина –

в церквах.

Канторське мистецтво – жанр вокальної музики, зокрема – релігійної, тому сценічними «майданчиками» для співаків-канторів були приміщення єврейських синагог (молитовних будинків). Більш розлого визначення слова і професійної належності подано в одному зі спеціальних збірників: «Кантор (або хазан) – спеціально навчена людина, що веде молитви в синагозі, представляє всю громаду в її звертанні до Всевишнього. Постійним кантором (хазаном) не призначають людей молодших 20-ти років, а також неодружених. Кантор повинен відповідати визначеним вимогам. Він має бути скромною, гідною та поважною людиною, що суворо дотримується заповідей; мати гарний голос; бути освіченою людиною; брати участь у житті громади» [16, с. 428]. Класик єврейської літератури Перец Іцхак Лейбуш в одному з оповідань («Кабалісти») описав навчання малого початківця виконанню «наспівно» (по суті – він дав характеристику жанру нігун – пісні без слів): «Є мелодія, до якої потрібні слова. Це – найнижчий ступінь... Є, однак, найвищий ступінь – наспів, який співається сам по собі, без слів. Але цьому наспіву потрібен голос. І

губи, які допомагають виводити цей наспів. А губи, якщо ти розумієш, це плоть!! І голос плоть. Будемо вважати, що голос знаходиться між духовним і тілесним єством людини. А втім наспів, який залежить від голосу, який своєю чергою залежить від вуст, ще не є чистим. Це не справжня духовність. Істинний наспів виконується взагалі без слів і навіть без голосу. Він співається всередині, в серці, в черевній частині! <...> Спів повинен звучати в самому мозку кісток, там має бути ристалище наспіву» [17, с. 77–78].

Неодмінно варто нагадати, що найбільш відомі у світі кантори народжувалися або працювали, знову таки, в Бердичеві.

Саме там у сім'ї співака і вчителя Талмуду народився Єшуа Абрас (1820–1884 рр.) – баритон, кантор європейської слави, композитор. Секретами вокалу оволодівав під керівництвом одеського кантора Беца-леля Шульзингера та в Соломона Зульцера у Відні. У своїх спогадах головний кантор Бродської синагоги Одеси Пінхас Мінковський розповідав про своєрідну битву двох геніїв: Єшуа Абраса і Якова Бахмана. Одеська громада навіть поділилася на табір пітків (множина від прізвища Абраса «Пітке», що означає «коротун») і бахманістів [18].

У 2024 р. виповнилося 200 років від народження композитора, кантора, диригента Нісна Співака (1824–1906 рр.), більш відомого, як Нісе Бельцер. Він, хоч і не народився на Волині (навіть не в Україні), але досить плідно працював у Бердичеві. Вокальну науку проходив у кантора Залмена Зінгера в Умані, згодом співав у Теленештах (Бесарабія). Джерела зауважують, що він був засновником найбільшої канторської школи в російській імперії. Також до його безсумнівних досягнень можна віднести факт, що він один з перших почав вирушати з хором синагоги на виступи в інші міста, тому часто його з колективом бачили у дворах рабинів. Крім професійного, Співак

мав ще й педагогічний хист – він є вчителем Зейлика Могулеску (Могиливіського) (актора-коміка, артиста оперети, режисера, імпресарію, композитора, одного з самих знаменитих акторів за всю історію театру, першого професійного актора-єврея Сполучених Штатів) і Бориса Томашевського (актора, режисера, драматурга, громадського діяча). Також він виховав відомих канторів Піню Мінковського, Ізидора Блюменталю та інших [19]. Зауважимо, що в книзі музикознавця Петера-Емануеля Граднєвіца «Ізраїльська музика» є інформація, що мелодія Національного гімну Ізраїлю є одним з варіантів літургійного піснеспіву, автором якого є Нісн Співак [20].

Це були витяги з хронологічних даних, які, як відомо, не грішать сентиментами. Але є невеличка чуттєва згадка про кантора Співака в книзі вже згаданого нами оперного співака Сергія Левика: «Зовсім іншу картину представляв хор Старомісної синагоги. Цей хор складався з вісімнадцяти-двадцяти людей, які мали першокласні голоси. З хлопчиків, які співали в цьому хорі, згодом вийшли прекрасні оперні виконавці. Стосовно дорослих співаків – тенорів, баритонів, басів, – вони б теж могли пожинати плоди слави, якби релігійні переконання не стримували їх у суворих межах віри. Кантор "Раббі" Нісн Співак, чоловік близько шістдесяти, з повністю мавпячим обличчям, у молодості перетрудив горло і назавжди втратив здатність нормально розмовляти, що не заважало йому співати по три години без втоми. Тембр його голосу не дозволив слухачеві визначити – був то тенор чи баритон, – теситурою старий себе не утруднював. Природна музичність та запальний темперамент, погляди, що сіяли страх, і важка рука, яку він іноді опускав на винного хориста навіть під час виконання молитви, надавали йому велику владу і підтримували залізну дисципліну в хорі. Невідомо, яким способом йому вдалося навчити хор філіруванню звука і переходити на

абсолютно повітряне піанісімо, як невідомо яким способом він витискав з вісімнадцяти-двадцяти людей таке форте, якому міг позаздрити хор, втриє більший. Екстатична любов до самого процесу творення музичного звуку, звичка до неконтрольованого натиску призводили до того, що хор іноді починав підвищувати звук. Старий тоді вихоплював з кишені маленький камертон, затискав його поміж зубів, потім майже силоміць втикав у вухо і протягом двох-трьох тактів, голосно підспівуючи солісту, вирівнював інтонацію. Обличчя його світіло, очі буквально починали випромінювати благість, і він переможно поглядав на найближчу частину глядацької аудиторії. Композиції для церковної служби він створював сам. Знав теорію музики і, не задумуючись, перекладав класичні твори (не зважаючи на їх жанр) для особистого "вжитку": наприклад, "Військовий марш" Ф. Шуберта виявився дуже відповідним для супроводу Тори з ковчега на амвон, квінтет з "Нюрнберзьких мейстерзінгерів" Р. Вагнера – для відновлення релігійного настрою після перерви, протягом якої увага парафіян могла бути розсіяна. Не можна не зауважити, що вагнерівський променистий і світлий квінтет неочікувано отримав дещо інший, містичний характер» [13, с. 20–21].

До речі, додамо ще декілька слів про вже згаданого вище в тексті Зейдле (Зейделя) Ровнера... Яків Шмуель Мараговський (саме так звали співака) (1856–? рр.) народився в Радомишлі. Осиротівши, вступив у музичну науку до місцевих канторів. Його талант цінував макарівський рабин Яків Ісаак Тверський. П'ять років Яків студіював гру на скрипці в Києві під орудою Подхозера. За його плечима робота в Заславі, Рівному, Кишиневі (наступник Нісна Співака), згодом в Бердичеві, Лемберзі, Лондоні. Кантор Ровнер мав, за словами сучасників, гнучкий ліричний тенор, а його хор у звучанні досягав вражаючих інструментальних ефектів. Не цурався музикант і роботи з оркестром.

На початку буремного ХХ ст. був вимушений виїхати в Сполучені Штати. Практично всі його твори відрізняються молитовним стилем, високим композиторським смаком і основою на мотиви хасидського мелосу [21].

Неодмінно варто зазначити, що волинські (власне, не тільки вони) кантори є зачинателями родинних гілок митців. Одним з таких є співак з Бердичева Овсій (Іешуа-Еліє) Файнтух (?-?). Звичайно, що Овсієм він став суто з об'єктивних причин: на буремному початку ХХ ст. після вбивства вагітної дружини на порозі власного будинку, маючи вже сімох дітей, він змушений був виїхати в Харків до брата і вже там намагався асимілюватися в радянське життя (зміна імені – один з елементів). Його син Соломон (1899–1985 рр.) став знаменитим диригентом, композитором. Закінчив консерваторію і Харківський музично-драматичний інститут. Працював художнім керівником і диригентом капели Наркомосвіти, Експериментальної оперної студії, київського Державного ансамблю єврейської народної музики і пісні, театру оперети т. ін. Також у різні роки викладав у Харківській консерваторії. [22]. Окрім сина-композитора, родина кантора «дала» світу ще актрису оперети Єшке (Олену), син Лев усе життя працював на Одеській кіностудії [23]. Донька Аннушка стала солісткою Волинського народного хору і мешкала в Луцьку [24].

Якщо ми вже згадували батл канторів Єшуа Абраса і Якова Бахмана (1846–1905), логічно буде продовжити розповідь про останнього. Місце народження Якова Бахмана вказано різне – Лугини і Бердичів. Це питання поки чекає свого уточнення. Незважаючи на наявні безумовні видатні музичні дані (рідкісної краси героїчний тенор), батько-комерсант категорично не бачив сина в професії музиканта. Проте якимось чином у вісімнадцятирічному віці він вступає в консерваторію на навчання до Антона Рубінштейна [25],

вихрещеного єврея, онука бердичівського купця 2-ї гільдії Романа Івановича Рубінштейна [26]. Зайнятися улюбленою музикою як фахом (теорія музики, гра на роялі) Яків зміг тільки в зрілому віці – аж в тридцять років, після смерті батька. Досить неочікувано після навчання і роботи з уславленим митцем, засновником однієї з консерваторій. Але джерела подають біографію саме так. Зауважимо, що робота і навчання, а також успіх, який супроводжував виступи Бахмана не змусили його обрати дорогу оперного виконавця. Він вибрав канторство, але іноді все ж пробував перо в створенні піснеспівів на літургійні тексти. Критики зазначають, що в його творах відчувається вплив європейського мистецтва, хоча великої музичної цінності твори не становлять. Проте його збірку традиційних літургійних мелодій «Пісня про Якова» цінують як першу спробу впровадити змішаний хор і сучасні гармонії в службу східноєвропейської синагоги.

Давид Новаковський (1848–1921 рр.) залишився в мистецтві як один із видатних канторів. Бродська синагога Одеси пам'ятає його намагання внести свіжий струмінь у вікову канонічну службу. Народжений в 1848 році в Малині, в дитинстві втік з дому через махуху. Куди подітися осиротілому малому єврейському хлопчику, який вмів непогано співати? Звичайно – дістатися Мекки канторів – Бердичева. Згодом Давид вже співав у хорі синагоги, самостійно вивчив теорію музики й контрапункт, вивчав канторський спів у шановного хазана Хокотона, пізніше працював із кантором Шпіцбергом (якого цінував сам Соломон Зульцер). З 1869 року його доля була пов'язана з Одесою [27]. (Стосовно прізвищ обох вчителів Новаковського, то інформація про них настільки рідкісна, що авторка лише у двох джерелах зустріла прізвище Хокотон (у різних варіантах написання), а також Шпіцберг. Сказано, що обоє працювали в Бердичеві. Власне, оце поки що все – *Авт.*).

В історії канторського мистецтва є досить екзотичний момент, який прямо стосується їхньої майстерності. Справа в тім, що канторське життя не передбачає заробітків. Бо як буде співак у синагозі молити у Всевишнього про милість і достаток за гроші? Тому в якийсь момент артисти почали виступати зі світським репертуаром на різних концертних майданчиках. Відповідно, їхній репертуар значно розширився.

Тексти єврейських молитов чітко зафіксовані, але хто заборонив зробити їх ще красивішими? Чому б не виконати священний текст, покладений на гарну музику? А якщо цю гарну музику писав єврей, то всі питання знімалися. Особливо кантори «любили» музичний матеріал Д. Меєрбера, але часто зверталися до «Кармен», «Фауста», «Прекрасної Єлени». Такі «художества» кантори творили на всіх історичних перехрестях долі: «Пасажі й колоратури арій, які виконувалися знаменитими артистами, іноді здавалися просто учнівськими вправами порівняно з вокальною еквілібристикою канторів. Зазначимо, що складні імпровізації кантори виконували винятково в літургійній музиці. У світських творах вони ні на йоту не відступали від нотного тексту та нюансів: динаміки, темпу, ритму» [28, с. 43].

Про мимовільне «самоуправство» і фривольність у ставленні до мелодії також читаємо в одному з оповідань про колишнього кантора, який став бійцем радянської армії під час II Світової війни: «Одна річ порадувала серце старшини: в роті з'явився кандидат у заспівувачі, яких не було в усій дивізії. Колишній кантор Шяуляйської синагоги, реб Фішман, який отримав вокальну освіту, хоч і незавершену, в Італії. Старшина особисто почав вчити Фішмана. І все було б чудово, якби не один момент. Про мелодію годі казати – Фішман хапав її на льоту. І текст вивчив швидко. Правда, старшина в цьому навчанні виявив стільки запалу,

що кантор Фішман, людина надзвичайно сприйнятлива, почав розмовляти з відчутним українським акцентом. Проблема була іншою. Що б Фішман не співав, він в силу професійної звички співу в синагозі, переінакшував мелодію, збагачуючи її складними фіюрітурами і здобрюючи східним колоритом. У його виконанні такі прості, здавалося б, слова, як "комсомол", "командир" перетворювалися на молитву. І під ці слова, заспівані колишнім кантором російською мовою з дуже відчутним українським акцентом, хотілося мірно розкачуватися, як у синагозі, і підспівувати йому священною мовою давніх іудеїв – лошенкойдеш» [29, с. 18].

В історії людства було декілька страшних періодів, коли традиція передачі знань, майстерності і мудрості трагічно переривалася. Катастрофа знищила практично всі клезмерські династії, які мешкали в українських землях. Не менш жахливо викорінювали й канторство.

II Світова залишила прірву в мистецтві нашої держави, і втрати ці є непоправними. Ті з музикантів, хто встиг виїхати за океан, вже спочивають вічним спокоєм, а їхні нащадки мало або й взагалі не згадують Чуднів, Житомир, Овруч, Рівне... Але заокеання врятувало чудове мистецтво єврейського народу: в середині 80-х у Сполучених Штатах розпочався «Єврейський Ренесанс». Нащадки емігрантів різних років не дали піти в небуття самотній культурі єврейських співаків та інструменталістів. Зважаючи на рівень виконавства сучасних «звичайних геніїв», практично втрачене в Україні мистецтво відродилося вже в нових умовах.

Видатний виконавець Гіора Фельдман колись сказав, що в музиці євреїв багато мотивів, багато таланту, тихої молитви і ще більше свободи... Тому: *Мазл тов!*

Список використаної літератури

1. Рудницька Н. В. Становлення та розвиток системи освіти євреїв на Волині у XIX – на початку XX століття: дис. ... канд. пед. наук: 07.00.01. Запоріжжя, 2002. 261 с.
2. Мацько В. П. Равребе Іх'а Ізраїльович / Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. URL: <https://esu.com.ua/article-886261>
3. Коган А. Г. Його життя – науковий подвиг. (Про відомого вченого-сходознавця, історика, поета і освітянина Іх'аа Срульовича Равребе). 2016. URL: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=660583615408580&id=193248191026117&_rdr
4. Равребе І. Весілля макарівського цадика. *Єврейський літопис*. Т. 4. «Райдуга». 1926. С. 159–167. [Публікація А. Локшина. С. 174–189].
5. Гусак Р. Музична культура штетлів. незалежний культурологічний часопис «Ї». Число 48, 2007. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n48texts/husak.htm>
6. Sholokhova L. Yehiel Goyzman (Alter Chudnover, 1849–1913): A Klezmer Violinist in Transition from Folk Music to Classical Style Performance. URL: <https://klezmerinstitute.org/wp-content/uploads/2021/10/sholokhova-chudnover-final.pdf>
7. Молоди́ко В. Радомишль. Місто з глибини віків / Бердичів і Радомишль – пліч-о-пліч від давнини до сьогодення. П'ятниця, 8 січня 2016 р. URL: <https://radomyshl.blogspot.com/2016/01/>
8. Feldman, W. Z.. American Klezmer: Its Roots and Offshoots, ed. M. Slobin, 84–124. Berkeley, University of California Press, 2002. p. 245.
9. Рехтман Авраам. Єврейська етнографія і фольклор (про етнографічну експедицію під керівництвом Ш. Ан-ського). Переклад з їдиш Леоніда Когана. Буэнос-Айрес, 1958. URL: https://berdicheva.net/index.php?categoryid=8&p600_bookid=74&p600_page=ALL
10. Peter Tracy. Klezmer, Community, and Communication: How Music Loses its Roots. URL: <https://earlymusicseattle.org/klezmer-community-and-communication-how-music-loses-its-roots-by-peter-tracy/>
11. Максименко В. Як учив Столярський, або «Школа школа імені міне». «Мигдаль Times». №36-37. Одеса, 2003. URL: <https://www.migdal.org.ua/times/36/2869/>
12. Oxford University Press. REGIONAL CENTERS OF THE KLEZMORIM. URL: https://global.oup.com/us/companion.websites/fdscontent/uscompanion/us/static/companion.websites/9780190244514/appendix_3.pdf

13. Левик С. Записки оперного співака. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Записки_оперного_певц.html?id=auAfAAAAIAAJ&redir_esc=y
14. Сайт Шимона Гойзмана. URL: <https://www.goyzman.name/vtoroe.html>
15. Береговський М. Я. *Musikalischer Pinkes* / Етнографічний Вісник. Київ, 1930. Кн. 8.
16. Нариси з історії та культури євреїв України / ред.-упор. А. Фінберг. Київ: Дух і літера, 2008. 440 с.
17. Земцовський І. У світі єврейської музики. *Єврейський літопис*. Т. 4. «Райдуга». 1926. С. 68–79.
18. Jewish Music Research Centre. Joshua (Osias) Abrass. URL: <https://jewish-music.huji.ac.il/en/content/joshua-osias-abrass>
19. Музей єврейства міста Бердичева. Нісн Співак. 25 серпня 2024 р. URL: https://www.facebook.com/jewishberdychiv/?locale=uk_UA
20. Гімн Ізраїлю. URL: <https://www.national-anthems.org/anthems/country/ISRAEL>
21. Jewish Virtual Library. Jacob Samuel Morogowski. URL: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/morogowski-jacob-samuel>
22. Соломон Файнтух. URL: <https://yiddishmusic.jewniverse.info/fayntukhsolomon/index.html>
23. Інберг В. Мудреці й таланти. Мигдаль-times. № 153. 2018. URL: <https://www.migdal.org.ua/times/153/43442/>
24. Соломон Леві. Я – єврей?! URL: https://j-roots.info/index.php?option=com_content&view=article&id=295&Itemid=295
25. James Loeffler. Bachmann, Jacob. URL: <https://encyclopedia.yivo.org/article/1727>
26. Фінкельштейн Б. Бердичівська сага єврейської історії предків Антона і Миколи Рубінштейнів. Детективні загадки архівних документів. Асоціація єврейських організацій та общин України. URL: <https://vaadua.org/news/berdichevskaya-saga-evreyskoy-istorii-predkov-antona-i-nikolaya-rubinshteyn-detektivnye-zagadki>
27. Emanuel Rubin. The Music of David Nowakowsky (1848-1921): A New Voice from Old Odessa. URL: <https://openpublishing.library.umass.edu/plugins/books/1/chapter/61>
28. Розенблат В. Золоті голоси синагоги. Лехайм. № 3. 1995. С. 41–45.
29. Севела Е. Моня Цацкес – прапорносець. URL: https://www.hesed-dorot.ck.ua/maysa/sevela_yefraim_monya_cackes_znam_enosec2.pdf