

УДК 792.54(73)(092)Бен-Амотц О.  
ББК 85.335.413(7Сое)-8Бен-Амотц О.  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94

А.Е. КРОМ

## МЕЖДУ ДВУМЯ МИРАМИ: ОБРАЗ ДИББУКА НА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

---

---

**Анна Евгеньевна Кром,**

Нижегородская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки,  
кафедра истории музыки,  
профессор  
Пискунова ул., д. 40,  
Нижегород, 603950, Россия

доктор искусствоведения  
ORCID 0000-0002-6121-2766; SPIN 7200-3379  
yannakrom@yandex.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена теме художественного воплощения древнееврейской легенды о диббуке на современной оперной сцене. Предания о неприкаянной душе грешника, «застрявшей» между двумя мирами — миром живых и миром мертвых, нашли отражение в творчестве известных еврейских писателей рубежа XIX—XX веков. Первое яркое преломление в драматургии они получили в пьесе «Меж двух миров (Дибук)» (1915) выдающегося фольклориста и этнографа Семена Акимовича Ан-ского. История о диббуке, услышанная Ан-ским во время фольклорных экспедиций по Воьлини и Подолици, переосмысливается драматургом, обрастает сложными литературными и философскими коннотациями. Драматическая

пьеса буквально пропитана музыкой: песнями, танцами, молитвами и хасидскими напевами, один из которых — «Мипней ма» в жанре нигун — становится лейтмотивом произведения. Шедевр Ан-ского, отразивший специфику бытовой, культурной и религиозной жизни хасидской общины начала XX в., породил целый ряд музыкально-театральных сочинений — более десяти за последнее столетие (оперы Л. Рокки, Д. Тамкина, балет Л. Бернстайна и др.). В статье рассматривается мультимедийная камерная опера «Диббук. Между двумя мирами» (2007) израильско-американского композитора Офера Бен-Амотца сквозь призму диалога с первоисточником. Ранее музыкальное творчество Бен-Амотца в отечественном искусствоведении не изучалось, что предопределило новизну избранной темы. Музыкант по-своему интерпретирует основные идеи драматической пьесы Ан-ского, представляя образ диббука как аллегорию пограничного существования между двумя мирами, обращается к традиционной музыкальной культуре иудаизма (проводит напев «Мипней ма» в качестве лейтмотива оперы, выносит на первый план тембры скрипки и кларнета, использует особые приемы звукоизвлечения на этих инструментах, ассоциирующиеся с музицированием в клезмерских капеллах, стилизует фольклор еврейских местечек).

**Ключевые слова:** диббук, Офер Бен-Амотц, современная американская опера, современный музыкальный театр, иудаизм, Семен Акимович Анский, культура хасидов, клезмерские капеллы, мультимедийная опера, нигун, театральное искусство, музыкальное искусство, религиозная культура.

**Для цитирования:** Кром А.Е. Между двумя мирами: образ диббука на современной оперной сцене // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 86–94. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94.

**Е**врейская легенда о диббуке уходит корнями в глубокую древность. Слово «диббук» произошло от глагола «прилепляться» и означало на иврите неприкаянные души, которые овладевали телами живых людей и вредили им. Как правило, это были грешники, нарушавшие при жизни заповеди иудаизма, или члены еврейской общины, умершие молодыми [1, с. 107–108]. Представления о злых духах, вселяющихся в человека и подчиняющих его своей воле, относятся к концу эпохи Второго иерусалимского храма (разрушен римлянами в 70 г. н. э.) [2]. В Средние века демонология получила интенсивное развитие в каббалистической традиции (в частности, теория гилгуль — переселения душ) и впоследствии привела к появлению понятия диббук.

Предания о диббуках, которые начали широко распространяться среди ашкеназов Восточной Европы на рубеже XVI–XVII вв., дошли до наших дней. До сего времени в Израиле проводятся публичные обряды экзорцизма, осуществляемые раввином или хасидским цадиком в синагоге. При этом диббук обычно ведет себя весьма агрессивно, он «кличет, ругается, проклинает все» [3, с. 171]. Согласно материалам этнографической экспедиции начала XX в., в церемонии изгнания злого духа участвуют семь мужчин, которые трубят в шофары<sup>1</sup>, «причем трубят они так, как положено трубить только раз в году, в Судный день, отгоняя Сатану. Кроме того, семь других мужчин должны держать зажженными семь черных свечей и еще семь мужчин должны держать семь свитков Торы. Больного помещают в центр круга... Открывают перед ним ковчег, в котором хранится Тора, и произносят заклинания» [3, с. 172–173]. Покидая жертву, диббук ветром вылетает в дверь или окно [3, с. 165].

Чаще всего дух умершего мужчины вселяется в тело девушки, находящейся, согласно традиционным верованиям, в пограничном состоянии, например во время свадьбы. Как отмечает В.В. Мочалова, «граница “между двумя мирами” в пространстве

свадебного обряда оказывается проницаемой с обеих сторон: живые могут перемещаться за пределы земного бытия, а мертвые способны участвовать в земной жизни» [1, с. 110]. «Прилепившись» к невесте, диббук заставляет ее говорить чужим голосом, и голос этот часто бывает вполне узнаваем окружающими, поскольку принадлежит одному из известных всей общине недавно почивших грешников. Истории о диббуке были особенно популярны в небольших еврейских местечках Российской империи, ограниченных чертой оседлости, а потому неизбежно отразили их территориальную и культурную замкнутость [5].

Демонологические персонажи часто появляются как в устной традиции, так и на страницах книжных источников. Упоминания о диббуке находим в литературном наследии выдающихся еврейских писателей XIX–XX вв. — в рассказах Исаака Башевиса Зингера и Шолом-Алейхема. Самым известным драматургическим произведением стала пьеса «Меж двух миров (Дибук)»<sup>2</sup> Семена Акимовича Анского (Соломон Аронович Рапопорт, 1863–1920), созданная им в 1915 году. Уроженец Витебской губернии, как и художники Марк Шагал и Хаим Сутин, он с детства впитывал народные предания и религиозные представления иудаизма, нашедшие впоследствии отклик в его творчестве. Анский — выдающийся исследователь-этнограф [6], в 1912–1914 гг. он объездил множество еврейских поселений Волини и Подолии, центра зарождения хасидизма<sup>3</sup>.

В основу пьесы Анского легли рассказы о диббуке, широко распространенные на этих территориях. Автор обозначил жанр произведения как еврейскую драматическую легенду в четырех действиях с прологом и эпилогом, подчеркнув тем самым ее фольклорные истоки и связь с религиозно-мистическим началом. Сочинение имело богатую сценическую историю. Впервые поставленное Евгением Вахтанговым в еврейской студии «Габима» при Московском Художественном театре в 1922 г., оно до сих пор не сходит с театральных площадок мира, представляя перед публикой в разных версиях (в том числе в кукольном театре).

Анский сумел сохранить и запечатлеть уникальный пласт культуры еврейских поселений Российской империи, более 120 лет существовавших в границах черты оседлости. До 17 лет разговаривавший исключительно на идише, он написал свою пьесу на русском языке, тем самым сделав ее фактом отечественной, а позднее и мировой художествен-

<sup>2</sup> В написании названия пьесы используется авторская орфография.

<sup>3</sup> Хасидизм («праведность», «учение благочестия») — религиозно-мистическое направление в иудаизме, возникшее в Подолии в первой половине XVIII в. и широко распространившееся в еврейских общинах Восточной Европы [7].

<sup>1</sup> Шофар — бараний рог [4].

ной жизни. Благодаря Ан-скому легенда о диббуке вышла за пределы местечек и «ожила» на театральной сцене.

В основу пьесы легла трагическая история любви девушки из богатой семьи Лии и бедного студента религиозного училища (иешивы) Хонона. Когда-то много лет назад их отцы поклялись, что дети сочетаются браком, и заключили об этом договор. Юноша осиротел, а разбогатевший отец Лии забыл о своем обещании и собрался выдать ее замуж за состоятельного жениха. Истово изучавший каббалу Хонон совершает роковые ошибки в применении древних магических формул и расплачивается за это своей жизнью. Он умирает раньше предначертанного ему срока, и его душа не может найти покоя, пребывая между двумя мирами: «Горе мне! Я проиграл оба мира! И некуда мне идти! Из мира живых меня гонят, и земля меня не принимает. И со всех сторон окружает меня тьма дьяволов... <...> Для меня закрыты все пути и тропы, для меня замкнуты все миры. Я не могу подняться ввысь, и нет такого дна, которого я мог бы достигнуть, падая в пропасть» [8]. Став диббуком, Хонон является к возлюбленной во сне и просит пригласить его на свадьбу, во время которой вселяется в невесту. Он стремится к своей нареченной, с детства предназначенной ему родительской клятвой. Духовный глава общины раби Шлоймеле Тартаковер проводит обряд изгнания диббука, в процессе которого тот обвиняет отца Лии и сыплет проклятиями. Позже, оставшись наедине с Лией, Хонон признается ей в любви: «Я тебя увидел — и вся душа моя потянулась к тебе с трепетом восторга и молитвы. <...> И я понял, что знал тебя с первого часа моего рождения — ибо ты моя суженая от Бога» [8]. Невеста уходит в иной мир к своему истинному жениху, умирая на собственной свадьбе. Сюжет о любви и смерти юных героев в результате трагического семейного конфликта, разрушившего их судьбы, дал повод исследователям сравнить его с фабулой «Ромео и Джульетты» У. Шекспира. В обеих пьесах молодые люди становятся жертвами сложившихся обстоятельств.

Предание о диббуке, услышанное во время фольклорной экспедиции, переосмысливается Анским, обретает многомерность, обрастает в пьесе сложными литературными и философско-религиозными коннотациями. Драматург не только прописывает бытовые детали жизни в еврейских местечках (Бриница и Тартаков) рубежа XIX–XX столетий и использует типичные речевые обороты их жителей, но также воссоздает складывавшуюся веками картину мира, наполненную ритуалами и суевериями, каббалистическими знаками, «легендами о великих цадиках — духовных лидерах хасидских общин, талмудическими притчами

и цитатами из Торы» [9, с. 326]. Ан-ский сочетает документальное и художественное, обыденное и сакральное.

Драматическая пьеса, так ярко воплотившая в себе национальное начало, буквально пропитана музыкой: песнями, танцами, синагогальными молитвами, хасидскими напевами, один из которых — «Мипней ма» в жанре нигун<sup>4</sup> — обрамляет произведение. Во время волынской и подольской экспедиций Ан-ского сопровождал композитор и фольклорист Йозель (Юлий) Дмитриевич Энгель (1868–1927). Совместно им удалось записать более 1500 песен на фонографических цилиндрах. Рассказ про диббука Ан-ский изначально планировал перенести на сцену драматического театра, с обязательным сопровождением аутентичной музыки. После смерти автора его концепцию в полной мере реализовал Энгель, создавший целую партитуру к спектаклю в постановке Вахтангова. Музыковед И. Земцовский указывает, что сохранилась только инструментальная сюита из шести номеров («Гадибук» ор. 35), ее фортепианная версия и вариант для струнного квартета, контрабаса и кларнета [11]. В основу сюиты были положены традиционные мелодии, записанные и расшифрованные самим Энгелем.

Спектакль театра «Габима», объездивший весь мир, вызвал огромный резонанс и инспирировал целый ряд музыкальных сочинений композиторов из Европы и США. Земцовский приводит внушительный список произведений в разных жанрах, созданных по мотивам пьесы Ан-ского с 1920 по 2002 год. В него вошли аранжировки сюиты Энгеля, оригинальные симфонические, камерно-инструментальные, вокальные опусы и даже саундтреки к кинофильмам. Центральное место занимают музыкально-театральные интерпретации первоисточника, их исследователь насчитывает около десяти. Самым известным танцевальным воплощением пьесы стал одноименный балет Л. Бернштейна, поставленный хореографом Дж. Роббинсом в 1974 году. Известно, что в процессе сочинения композитор погружался в изучение каббалы и активно пользовался числовой символикой [12]. В России к его музыке обратился А. Ратманский в одноактном балете «Леа» (2001) с Н. Ананишвили в главной партии. В интервью балетмейстер отмечал, что главное в спектакле —

<sup>4</sup> Нигуны, или напевы без слов, — паралитургический жанр, распространенный в среде хасидов. В нигуне могут встречаться мелодические обороты песен и танцевальной музыки. Термин «нигун» переводится с древнееврейского как «мелодия», «напев» или «игра» (на музыкальном инструменте), таким образом, в нем изначально отсутствует разделение инструментального и вокального начала. В разговорном языке это слово распространяется также на особую «инструментальную» манеру пения на слоги (бом-бири-бом, ярл-ди-ри-дай и т. п.) [10].

любовь и мистика: «Первое, о чем я думал, это о той сцене, когда в Лею вселяется диббук. По пьесе она говорит мужским голосом, это удивительный театральный момент...» [13, с. 17].

В оперном жанре образ диббука мечтали воплотить А. Берг и Дж. Гершвин, посетивший гастролы театра «Габима» в Нью-Йорке [14]. Гершвин даже заключил контракт с театром Метрополитен-опера, однако его планам не суждено было осуществиться. Первым пьесой Ан-ского заинтересовался итальянский композитор-верист Людовико Рокка, закончивший в 1934 г. оперу «Диббук: драматическая легенда» (в Милане его сочинение не сходило со сцены вплоть до 1980-х гг.), а в 1936 г. редакция этой оперы под названием «Диббук, мистическая музыкальная драма в трех актах с прологом», с участием русских артистов, завоевала публику США. Следующим шагом на пути «оперализации» сюжета стала постановка американского композитора Дэвида Тамкина в 1951 году. Уроженец еврейского местечка под Черниговом, он, как никто другой, ощущал неповторимый национальный колорит пьесы. Обращение к культуре восточноевропейского иудаизма оказалось связано с ностальгическими воспоминаниями. Кроме того, трагическое звучание теме придавали события Холокоста. Носители древних хасидских традиций на территории Украины, Белоруссии, Польши были полностью уничтожены в годы Второй мировой войны.

В перечне И. Земцовского находим спектакли композиторов разных стран: Майкла Уайта (США, постановка 1963 г.), Карла Хайнца Фюссля (Австрия, 1968), Соломона Эпштейна (США, 1999, опера написана на идише), Шуламита Кан (Израиль — США, 2001, опера исполняется в сопровождении трех шофаров).

Внимание к пьесе Ан-ского не ослабевает и в последние два десятилетия. В 2009 г. увидела свет техно-опера («Techno[о]pera») Мари Риццо. В 2013 г. состоялась премьера танцевальной оперы (Dance Opera) в постановке певицы и хореографа Майи Левандовски. Напрямую к первоисточнику обратился израильско-американский композитор Офер Бен-Амотц (р. 1955). Для своей мультимедийной камерной оперы «Диббук. Между двумя мирами» (2008) он написал музыку и либретто на иврите и английском языке. Бен-Амотца в полной мере можно охарактеризовать как музыканта-интеллектуала: он получил образование в университетах Израиля, Швейцарии, Германии, в США учился у классика американской музыки Джорджа Крама, от которого воспринял мистериальность, исключительную театральность мышления, интерес к древним культурам, вкус к тембровым краскам.

Опера Бен-Амотца в контексте диалога с пьесой Ан-ского и многовековым музыкальным насле-

дием иудаизма рассматривается в отечественном искусствоведении впервые. К сочинению «Диббука» Бен-Амотц подошел уже зрелым, сложившимся мастером, признанным автором множества произведений в разных жанрах, в том числе в оперном: в 1994 г. был поставлен камерный спектакль «Рай для дураков» по «сказочной истории» И.Б. Зингера. Творчество композитора всегда отличала приверженность национальным корням: обращение к Торе, еврейской поэзии и традиционной музыке различных регионов (к фольклору ашкеназов Восточной Европы и напевам сефардов Испании). Опера «Диббук» предназначена для камерного состава, что позволяет автору сосредоточить внимание на центральном персонаже — Лии. На ее драматической игре и пении держится весь полтора-рачасовой спектакль. В опере принимают участие три солиста (Лия — сопрано, раби Азриэль — баритон, Сендер, отец Лии — драматический актер)<sup>5</sup>, балетная труппа и женский хор. Мультимедийный характер постановки обусловил важность видеоряда, связанного с характерными визуальными символами еврейских местечек (старое кладбище, пейзажи, цитаты из Торы, каббалистические знаки) и красочными абстракциями. Вокальные номера, сочетающие в себе академический и фольклорный стили исполнения, свободно чередуются с речевыми эпизодами.

Голос главного героя Ханона<sup>6</sup> отдан солирующему кларнету. Сложная, мастерски исполненная партия, отражающая всю гамму чувств и эмоций персонажа, тембровые краски вызывают непосредственные ассоциации с клезмерскими капеллами конца XIX в. — народно-профессиональными коллективами, в которых кларнет выступает «как мелодический, чаще всего солирующий инструмент, принявший на себя функции, до того осуществляемые почти исключительно скрипкой» [15, с. 296]. Экспрессивные пассажи Ханона сопровождает сценический ансамбль, включающий в себя типичные клезмерские инструменты (скрипка и виолончель), дополненные фортепиано и ударными [16]. Музыканты символично разделены на две группы, образующие стереофоническое звучание: с левой стороны сцены размещено клезмерское трио (скрипка, кларнет, виолончель) и фортепиано, справа — исполнитель на ударных (ксилофон, маримба, гонг,

<sup>5</sup> Композитор допускает участие лишь одного мужского персонажа — мистического Посланника, озвучивающего партии Сендера и раби Азриэля.

<sup>6</sup> В тексте пьесы Ан-ского — Хонон. Согласно комментарию В.В. Иванова к изданию пьесы в 2004 г.: «Разница в написании еврейских имен (Хонон, Лия, срав. Ханан, Лея) связана с различиями в транскрипциях иврита и идиша. С. Ан-ский ориентировался на идиш. Но в русскую театральную традицию имена героев вошли благодаря спектаклю театра «Габима», использовавшего перевод Х.Н. Бялика на иврит» [8, с. 16].

тамбурин, барабан, колокол). Отметим, что избранные композитором тембры напоминают фонизм древних библейских идиофонов — мецилтаим (кимвалы), па'амоним (колокольчики), мена'анеим (погремушки) и мембранофонов — тоф (бубен или барабан) [17, с. 370].

Приемы звукоизвлечения на солирующем кларнете также далеки от академической музыки: композитор обращается к медленным *глицсандо*, к губным и пальцевым трелям, применяет характерный прием «тьох» (слово — звуковая имитация манеры исполнения), превращающий «обычный звук в высоком регистре в выкрик или нечто похожее на причмокивание при поцелуе» [18, с. 45]. Партии Ханона свойственны неожиданные замедления и ускорения темпа, обширные мелодические импровизации и подчеркнута декламационные фразы.

Еще одним важнейшим лейттембром оперы выступает скрипка, связанная с образом Лии. Наигрыши часто имитируют «всхлипывающие» интонации жалобного плача<sup>7</sup>, в данном случае это напрямую соотносится с еврейской свадебной традицией, согласно которой невеста должна плакать на собственной свадьбе. Д. Слепович объясняет специфику скрипичной артикуляции в клезмерских капеллах особенностями речевой интонации языка идиш и «установками синагогального пения, распространявшимися на все виды музицирования» [15, с. 296]. Яркая национальная идентичность скрипки и кларнета, аллюзии на древнееврейские инструменты — струнный кинор и духовой халиль, монодийная природа позволяют создать идеальный ансамбль «голосов» главных героев оперы. Их выразительный дуэт находим в сцене «Песнь песней» (4 сцена первого действия). Лия вспоминает любовные признания Ханона, декламировавшего ей библейские строки: «Прекрасна ты, возлюбленная моя...» [19, с. 628]. Она поет их в фольклорной манере, на фоне лирического соло кларнета и репетитивных фигураций скрипки. Партии насыщены интонациями дважды гармонических ладов с увеличенными секундами, характеризующими традиционную еврейскую музыку.

Спектакль состоит из трех действий и 18 сцен. Названия действий отражают ключевые идеи драмы: «Любовь и смерть», «Диббук», «Между двумя мирами». Оперу обрамляет уже упоминавшийся ранее хасидский нигун «Мипней ма». Офер Бен-Амотц цитирует его на иврите: «Отчего, почему ты, душа моя, упала с горы высокой в колодезь глубо-

<sup>7</sup> Термин «крехц» (в переводе с идиша — стон, всхлип) обозначает целую группу приемов, суть которых состоит в создании дополнительных призвуков непосредственно перед основным тоном или вслед за ним. Применяется в вокальной и инструментальной музыке [10, с. 17].

кий? Я упала, чтобы подняться»<sup>8</sup>. Композитор избегает прямого обращения к подлинной мелодике нигуна и создает свободную распевную тему на основе ключевых интонаций первоисточника — малотерцовых и квартовых ходов. Отметим, что изломанный рисунок нового напева выразительно подчеркивает «падение» и «взлет» души, а остигнутый аккомпанемент придает ему ярко выраженные черты танцевальности. Эти качества в полной мере соответствуют специфике жанра нигун: «Нередко сама мелодия в той или иной мере испытывает воздействие слова — его интонации, ритмики, иногда бывает иллюстративна. В то же время существует немало напевов, перешедших в хасидский репертуар из клезмерского. Они сохраняют инструментальную логику мелодического движения, специфическую ритмику, фразировку, признаки конкретных танцевальных жанров» [10, с. 14]. В начале оперы тему озвучивает Лия, в конце она появляется в хоровом исполнении всех участников спектакля. Также жанр нигун находит интересное авторское претворение в хоровом антракте к третьему действию: женский хор «Высилась гора на краю земли» повторяет характерный для нигуна рефрен «бим-бим-бом».

Образы Лии и раби Азриэля раскрываются в вокальных партиях на иврите, в то время как Сендер, отец героини, декламирует текст на английском (он заставляет Лию принять нового жениха, рассказывает о клятве, данной другу, и притчу об окне и зеркале<sup>9</sup>).

В опере много хасидских преданий и ритуальных сцен, традиционных обрядов, сопровождающихся плачами (килот), синагогальной кантилляцией, а также свадебными напевами и танцами в исполнении клезмерского трио<sup>10</sup>. Тему любви и смерти иллюстрирует легенда о святой могилке. Речь идет о еврейском погроме 1648–1649 гг., во время которого, по легенде, казаки зарубили молодую пару прямо под свадебным балдахинном (хупой): «Когда молодых венчали, Хамелюк напал и убил их под венцом. На том месте их и похорони-

<sup>8</sup> Перевод Дины Гидон (современный филолог, этнограф, фольклорист, исследователь и пропагандист еврейской культуры).

<sup>9</sup> Сюжет притчи заимствован из пьесы Ан-ского: «Прохожий старик. Если хотите, я расскажу одну его притчу. Пришел однажды к нему богач. Раби Шлоймеле взглянул на него своими святыми очами и сейчас отгадал, что тот скуп. Вот он взял его за руку, подвел к окну и спрашивает: “Что ты видишь?” Богач посмотрел в окно на улицу и говорит: “Я вижу людей”. Затем раби Шлоймеле подвел его к зеркалу и спрашивает: “А теперь что видишь?” Богач ответил: “Теперь я вижу себя”. Тогда раби Шлоймеле ему и говорит: “Понимаешь ли: и то стекло, и это стекло. Но это немного посеребрено, и уже пересташь видеть людей и начинаешь видеть одного себя» [8].

<sup>10</sup> В свадебном обряде ашкеназов центральная роль отведена инструментальной музыке.

ли. И теперь, когда раввин венчает жениха и невесту возле синагоги, он слышит из могилки стоны... А после свадебного пира все идут туда и пляшут вокруг могилки, увеселяют жениха и невесту, которые там похоронены» [8]. Лия рассказывает трагическую историю молодоженов в жанре плача, а затем символически танцует с ними веселый свадебный танец под характерный аккомпанемент клезмерского трио.

Крайними формами выражения печали и радости отмечены важнейшие драматургические точки спектакля: в сцене смерти Ханона (финал первого действия) Лия оплакивает возлюбленного в сопровождении «рыдающей» скрипки, а свадебный обряд во втором действии (приезд богатого жениха и сцена под хупой) наполнен залихватскими клезмерскими танцевальными мелодиями (одну из них композитор маркирует как «традиционный свадебный танец нигун семи кругов», сцена 11). Кульминация двух сфер достигается в эпилоге оперы: перед смертью Лия поет трогательную колыбельную песню своим нерожденным детям, а затем влюбленные соединяются на своей символической свадьбе, завершающейся всеобщей хоровой молитвой «Мипней ма».

Мотив непрожитой жизни, оборвавшейся в юности, осмысливается в опере на разных уровнях: через предание об убитых женихе и невесте, а также посредством рассуждений о духовном странствовании души после смерти. В своей арии (сцена 8) Лия задает метафизический вопрос: «Как же может исчезнуть потухшая раньше времени человеческая жизнь? Как она может исчезнуть? <...> Жизнь человеческая не исчезает. Души покойников возвращаются на землю и бесплотными духами доживают свою жизнь, довершают свои дела, переживают свои неиспытанные радости, допевают свои молитвы» [8]. Ей «отвечает» раби Азриэль (сцена 10): «Души мертвых действительно возвращаются на землю, но не как бестелесные духи. Они перерождаются в новом теле для того, чтобы полностью очиститься. Но иногда заблудшая и забытая душа вселяется в живого человека, как диббук, и остается там, пока не найдет спасения»<sup>11</sup> (перевод наш. — А. К.).

Так в опере впервые появляется упоминание о диббуке, а уже в следующей сцене дух Ханона вселяется в Лию в разгар свадебного торжества. Центральное место в третьем действии занимает развернутая драматическая сцена экзорцизма, наполненная напряженными гневными диалогами диббука с раби Азриэлем, чтением молитв и отпеванием души Ханона.

Между тем образ диббука может быть рассмотрен и в аллегорическом ключе, как олицетворение «пограничного» существования между двумя мирами: между миром людей и духов, между «своим», замкнутым миром еврейского местечка и «чужим» укладом проживающих рядом соседних народов, между сиюминутностью лирико-драматического действия пьесы и вечностью старинных хасидских притч. Напомним, что и свадебный обряд символизировал пересечение границы, переход в новое качество.

Офер Бен-Амотц расширяет метафорическое пространство первоисточника: в опере между двумя мирами «застывает» невеста Лия. В интродукции и эпилоге она неподвижно лежит на сцене и, словно во сне, парит между жизнью и смертью. Все события показаны ретроспективно, как представляет их главная героиня. В начале спектакля она слышит голос Ханона и вспоминает об их любви. В финале Лия должна сделать выбор — вернуться к жизни и выйти замуж за богатого жениха либо уйти с Ханоном, своей истинной любовью, в потусторонний мир. Как и в пьесе Ан-ского, девушка преодолевает все преграды, чтобы соединиться с возлюбленным.

Музыкальный язык композитора также балансирует между двумя мирами: атональная звуковысотная основа и обращение к репетитивным приемам ритмической организации сочетаются с синагогальными песнопениями и инструментальными наигрышами бытового музицирования еврейских местечек.

Таким образом, композитору Оферу Бен-Амотцу удалось «услышать» и передать в своей опере не только ключевые идеи пьесы Ан-ского, но и характерные черты хасидской религиозной музыкальной культуры, выразить уникальные особенности еврейского традиционного обрядового песенно-танцевального искусства. Жанр камерной мультимедийной оперы с небольшим составом участников, с размещением на сцене вокалистов и оркестрантов, лаконичным хронометражем и символическим видеорядом позволил композитору воплотить драму Ан-ского современными театральными средствами. Сюжет пьесы о диббуке инспирировал обращение к национальным традициям иудаизма на разных уровнях: либретто, интонационной и тембровой драматургии, музыкального языка, вокального и инструментального стилей исполнения, хореографии и кинематографа.

#### Список источников

1. Мочалова В.В. Еврейская демонология: фольклор и литературная традиция // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной тради-

<sup>11</sup> The Dybbuk (Complete Opera) : [video] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=THR2MqS9bz8> (дата обращения: 05.02.2024).

- ции : сборник статей / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Международный центр университетского преподавания еврейской цивилизации (Еврейский университет, Иерусалим) ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2002. С. 101–136. URL: <https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoj-i> (дата обращения: 05.02.2024).
2. *Носенко-Штейн Е.Э.* Представления евреев о демонах, злых духах и прочей нечистой силе : (их генезис, эволюция и некоторые особенности в сефардских и восточных общинах) // Восточная демонология: от народных верований к литературе / [отв. ред. Н.И. Никулин, А.Р. Садокова] ; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Москва : Наследие, 1998. С. 214–257.
  3. *Каспина М.М.* Диббук и Икота. Рассказы о вселении злого духа в человека в еврейской и славянской традиции // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции : сборник статей / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Международный центр университетского преподавания еврейской цивилизации (Еврейский университет, Иерусалим) ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2002. С. 163–176. URL: <https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoj-i> (дата обращения: 05.02.2024).
  4. *Терлецкая Д.В.* Представления о шофаре в поучениях поздних духовных лидеров хасидского движения «Хабад» (XIX–XXI вв.) // Известия Алтайского государственного университета. 2011. Т. 2, № 2 (70). С. 253–257. URL: <https://izvestia.asu.ru/2011/2-2/cult/02.ru.html> (дата обращения: 05.02.2024).
  5. *Минкина О.Ю.* Коза и депутаты: «еврейская политика» конца XVIII – начала XIX в. в фольклоре «черты оседлости» // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 315–327. URL: [https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009\\_11](https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009_11) (дата обращения: 05.02.2024).
  6. *Морозов К.Н., Морозова А.Ю.* «...Состарился и сутулится от избытка еврейства и народничества» : писатель, неонародник, этнограф Семен Акимович Ан-ский // С.А. Ан-ский Народ и книга. Опыт характеристики народного читателя. Москва : Common place, 2017. С. 7–28.
  7. *Жиртуева Н.С.* Хасидизм в контексте компаративного анализа мистических традиций мира // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44, № 2. С. 21–31. URL: <http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-2/n.-s.-zhirtueva> (дата обращения: 05.02.2024).
  8. *Ан-ский С.А.* Меж двух миров (Дибук) // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / РАН [и др.] ; сост. и науч. ред.: В.В. Иванов. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2004. Вып. 3. С. 9–63.
  9. *Клочкова Ю.В.* Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук») // Дергачевские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций : материалы XII Всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 13–14 октября 2016 г.) : к 70-летию Объединенного музея писателей Урала. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2017. С. 324–333.
  10. *Хаздан Е.В.* Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры : на материале общины «ХаБаД Любавич» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2008. 23 с.
  11. *Zemtsovsky I.* The Musical Strands of An-sky's Texts and Contexts // The Worlds of S. An-sky : A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford : Stanford University Press, 2006. P. 203–231.
  12. *Cohen J. M.* Between Two Art Forms: The Dybbuk in Music and Dance // The Dybbuk Century : The Jewish Play That Possessed the World / by ed. D. Caplan, R.M. Moss. University of Michigan Press, 2023. P. 142–165. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11522250.12> (дата обращения: 05.02.2024).
  13. *Кузнецова Т.* Пляски смерти в оперетте // Коммерсантъ. Weekend. 2001. 16 ноября. № 210. С. 17. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/291815> (дата обращения: 05.02.2024).
  14. *Учитель К.А.* К диббук-проекту: о проблемах воплощения пьесы С.А. Ан-ского // Театрон. 2017. № 4 (22). С. 3–7. URL: <https://www.rgisi.ru/elektronnyj-arxiv-nomerov?page=2> (дата обращения: 05.02.2024).
  15. *Слепович Д.* Скрипка и кларнет в системе органо-логических предпочтений клезмеров в Восточной Европе // Материалы Одиннадцатой Международной междисциплинарной конференции по иудаике : в 2 ч. / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2004. Ч. 2. С. 293–303. URL: <https://inslav.ru/publication/materialy-odinnadcatoy-ezhegodnoy-mezhdunarodnoy-mezhdisciplinarnoy-konferencii-po> (дата обращения: 05.02.2024).
  16. *Марковская-Шунькова З.И.* Становление и развитие еврейской культурно-музыкальной традиции на территории Российской империи в XIX – начале XX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 3 (16). С. 26–31. URL: <https://musalm.ru/2014-3-4-1.html> (дата обращения: 05.02.2024).

17. Хаздан Е.В. Традиционная музыкальная культура // Евреи / отв. ред. Т.Г. Емельяненко, Е.Э. Носенко-Штейн ; Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН ; Институт востоковедения РАН. Москва : Наука, 2018. С. 363–377.
18. Береговский М.Я. Еврейская народная инструментальная музыка / общ. ред. М. Гольдина. Москва : Советский композитор, 1987. 280 с.
19. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами. Москва : Российское библейское общество, 1997. 1371 с.

## Between Two Worlds: the Image of a Dybbuk on the Modern Opera Stage

**Anna E. Krom**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia  
ORCID 0000-0002-6121-2766; SPIN 7200-3379;  
yannakrom@yandex.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the theme of the artistic embodiment of the Hebrew legend of the dybbuk on the modern opera stage. The legends about the restless soul of a sinner, “stuck” between two worlds – the world of the living and the world of the dead – are reflected in the works of famous Jewish writers of the turn of the 19th–20th centuries. They received their first vivid refraction in drama in the play “Between Two Worlds (Dybbuk)” (1915) by the outstanding folklorist and ethnographer Semyon Akimovich Ansky. The story of the dybbuk, heard by Anton during folklore expeditions in Volhynia and Podolia, is reinterpreted by the playwright, “overgrown” with complex literary and philosophical connotations. The dramatic play is literally saturated with music: songs, dances, prayers and Hasidic melodies, one of which – “Mipney ma” in the genre of nigun – becomes the leitmotif of the work. The masterpiece of Ansky, reflecting the specifics of the everyday, cultural and religious life of the Hasidic community of the early twentieth century, gave rise to an extensive body of musical and theatrical works – more than ten over the last century (operas by L. Rocca, D. Tamkin, ballet by L. Bernstein, etc.). The article discusses the multimedia chamber opera “Dybbuk. Between Two Worlds” (2007) by the Israeli-American composer Ofer Ben-Amots through the prism of a dialogue with the original source. Previously, Ben-Amots’s musical work had not been studied in Russian art criticism, which predetermined the novelty of the chosen topic. The musician interprets the main ideas of Ansky’s dramatic play in his own way, presenting the image of the dybbuk as an allegory of the “borderline” existence between two worlds, turns to the traditional musical culture of Judaism (conducts the nigun “Mipney Ma” as the leitmotif of the opera, brings to the fore the timbres of the violin and clarinet, uses special techniques*

*of sound production on these instruments associated with music playing in Klezmer chapels, stylizes the folklore of Jewish towns).*

**Key words:** dybbuk, Ofer Ben-Amots, modern American opera, modern musical theater, Judaism, Semyon Akimovich Ansky, Hasidic culture, Klezmer chapels, multimedia opera, nigun, theatrical art, musical art, religious culture.

**Citation:** Krom A.E. Between Two Worlds: the Image of a Dybbuk on the Modern Opera Stage, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 86–94. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94.

### References

1. Mochalova V.V. Jewish Demonology: Folklore and Literary Tradition, *Mezhdu dvumya mirami: predstavleniya o demonicheskom i potustoronnem v slavyanskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii: sbornik statei* [Between Two Worlds: Concepts of Demons in the Slavic and Jewish Cultural Traditions: collected articles]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2002, pp. 101–136. Available at: <https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
2. Nosenko-Stein E.E. Jewish Ideas About Demons, Evil Spirits and Other Unclean Forces: (Their Genesis, Evolution and Some Features in Sephardic and Eastern Communities), *Vostochnaya demonologiya: ot narodnykh verovanii k literature* [Eastern Demonology: From Folk Beliefs to Literature]. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 214–257 (in Russ.).
3. Kaspina M.M. The Dybbuk and the Ikota. Stories About Evil Spirit Possession in a Person in the Jewish and Slavic Tradition, *Mezhdu dvumya mirami: predstavleniya o demonicheskom i potustoronnem v slavyanskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii: sbornik statei* [Between Two Worlds: Concepts of Demons in the Slavic and Jewish Cultural Traditions: collected articles]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2002, pp. 163–176. Available at: <https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
4. Terletskaia D.V. Notion About Shofar in Homilies of the Late Spiritual Leaders of Hasidic Movement “Habad” (20th–21st Centuries), *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Altai State Uni-

- versity], 2011, vol. 2, no. 2 (70), pp. 253–257. Available at: <https://izvestia.asu.ru/2011/2-2/cult/02.ru.html> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
5. Minkina O.Yu. The Goat and the Deputies: Jewish Politics in the Late 18th – Early 19th Centuries in Folklore of the Pale of Settlement., *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2009, no. 11, pp. 315–327. Available at: [https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009\\_11](https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009_11) (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  6. Morozov K.N., Morozova A.Yu. “...Aged and Slouched from the Excess of Jewry and Narodnism”: Writer, Neo-Nationalist, Ethnographer Semyon Akimovich An-sky, *Anskii S.A. Narod i kniga. Opyt kharakteristiki narodnogo chitatel'ya* [An-sky S.A. The People and the Book. Experience of Characterization of the People's Reader]. Moscow, Common Place Publ., 2017, pp. 7–28 (in Russ.).
  7. Zhirtueva N.S. Hasidism in the Context of Comparative Analysis of Mystical Traditions of the World, *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2017, vol. 44, no. 2, pp. 21–31. Available at: <http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-2/n.-s.-zhirtueva> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  8. An-sky S.A. The Dybbuk, or Between Two Worlds, *Lib.ru/Klassika: website* Available at: [http://az.lib.ru/a/anskij\\_s\\_a/text\\_1914\\_dibuk.shtml](http://az.lib.ru/a/anskij_s_a/text_1914_dibuk.shtml) (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  9. Klochkova Yu.V. The World of Legends and Tales in S. An-sky's Play “The Dybbuk, or Between Two Worlds”, *Dergachevskie chteniya – 2016. Russkaya slovesnost': dialog kul'turno-natsional'nykh traditsii: materialy XII Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (Ekaterinburg, 13–14 oktyabrya 2016 g.): k 70-letiyu Ob"edinennogo muzeya pisatelei Urala* [Dergachev Readings – 2016. Russian Literature: Dialogue of Cultural and National Traditions: Proceedings of the 12th All-Russian Scientific Conference (Yekaterinburg, October 13–14, 2016): to the 70th Anniversary of the United Museum of Ural Writers]. Yekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo Universiteta, 2017, pp. 324–333 (in Russ.).
  10. Khazdan E.V. *Nigun kak yavlenie traditsionnoi evreiskoi muzykal'noi kul'tury: na materiale obshchiny “KhABaD Lyubavich”* [Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Musical Culture: on the Material of the Community “ChaBaD Lubavitch”], Cand. art hist. diss. abstr. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2008, 23 p.
  11. Zemtsovsky I. The Musical Strands of An-sky's Texts and Contexts, *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*. Stanford, USA, Stanford University Press Publ., 2006, pp. 203–231.
  12. Cohen J. M. Between Two Art Forms: The Dybbuk in Music and Dance, *The Dybbuk Century: The Jewish Play That Possessed the World*. USA, University of Michigan Press Publ., 2023, pp. 142–165. Available at: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11522250.12> (accessed 05.02.2024).
  13. Kuznetsova T. Dance of Death in Operetta, *Kommersant. Weekend*. 16.11.2001, no. 210, p. 17. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/291815> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  14. Uchitel K.A. To the Dybbuk Project: The Problems of Realization of the Play by S.A. An-sky, *Teatron* [Theatron], 2017, no. 4 (22), pp. 3–7. Available at: <https://www.rgisi.ru/elektronnyij-arxiv-nomerov?page=2> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  15. Slepovich D. The Violin and the Clarinet in the System of the East European Klezmerism's Organological Preferences, *Materialy Odinnadsatoi Mezhdunarodnoi mezhdistsiplinarnoi konferentsii po iudaike. V 2 ch.* [Proceedings of the 11th International Interdisciplinary Conference on Jewish Studies. In 2 parts]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2004, part 2, pp. 293–303. Available at: <https://inslav.ru/publication/materialy-odinnadcatoy-ezhegodnoy-mezhdunarodnoy-mezhdisciplinarnoy-konferentsii-po> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  16. Markovskaya-Shunkova Z.I. The Formation and Development of the Jewish Cultural-Musical Tradition in Territory of the Russian Empire in the 19th – Beginning of the 20th Centuries, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2014, no. 3 (16), pp. 26–31. Available at: <https://musalm.ru/2014-3-4-1.html> (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
  17. Khazdan E.V. Traditional Musical Culture, *Evrei* [The Jews]. Moscow, Nauka Publ., 2018, pp. 363–377 (in Russ.).
  18. Beregovsky M.Ya. *Evreiskaya narodnaya instrumental'naya muzyka* [Jewish Folk Instrumental Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1987, 280 p.
  19. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta v russkom perevode s parallel'nymi mestami* [Bible. Books of Holy Scripture of the Old and New Testament in Russian Translation with Parallel Passages]. Moscow, Rossiiskoe Bibleiskoe Obshchestvo Publ., 1997, 1371 p.