

ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ «СУДАКСКОЙ ПЕСНИ» В ЭМИГРАНТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ КРЫМСКИХ ТАТАР

© 2021 г. О.Н. Гуменюк

*Крымский инженерно-педагогический универси-
тет имени Февзи Якубова, Симферополь, Россия*
Дата поступления статьи: 20 ноября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 января 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357>

Аннотация: В переселенческом фольклоре крымских татар приобрели значительное распространение лаконичные песни, в которых с образной выразительностью и афористической четкостью раскрывается горечь расставания с родной землей. Этим песням присущи такие черты, как композиционная изысканность, интонационная экспрессивность. Они отличаются трогательным лиризмом, связанным с тем, что именно в этих песнях речь идет преимущественно о разлуке с близкими людьми — с родителями, друзьями, любимой девушкой. К таким фольклорным произведениям принадлежит зафиксированная в нескольких вариантах «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). В этой песне речь идет о сложных драматических отношениях двух влюбленных, которым пришло время расстаться. В чем именно заключаются сложности их отношений, можно только догадываться, но достаточно определенно обозначено, что здесь не обошлось без фатального влияния внешних факторов. Так же как непростые взаимоотношения влюбленных, четко акцентируются горечь и пагубность неблагоприятных обстоятельств. Песне присуща характерная для фольклорной стилиевой манеры легкость, даже некоторая игривость, эффектно контрастирующая с глубинным драматизмом. Передача тонких, едва уловимых психологических нюансов, эмоциональная насыщенность сочетаются с изощренной восточной орнаментальностью, усиливающейся красноречивыми, хоть и ненавязчивыми, поэтическими параллелями, а также ритмическими и эвфоническими особенностями поэтического изложения.

Ключевые слова: фольклор крымских татар, переселенческая песня, жанрово-стилевая специфика, образная система, звуковая и ритмическая организация.

Информация об авторе: Ольга Николаевна Гуменюк — доктор филологических наук, доцент, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Учебный пер., д. 8, 2950015 г. Симферополь, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

Для цитирования: *Гуменюк О.Н.* Образно-композиционная орнаментальность «Судакской песни» в эмигрантском фольклоре крымских татар // *Studia Litterarum.* 2021. Т. 6, № 2. С. 342–357.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

FIGURATIVE-COMPOSITIONAL ORNAMENTALITY OF SUDAK SONG IN THE ÉMIGRÉ FOLKLORE OF CRIMEAN TATARS

© 2021. Olha N. Humeniuk

*Crimean Engineering and Pedagogical University named
after Fevzi Yakubov, Simferopol, Russia*

Received: November 20, 2020

Approved after reviewing: January 24, 2021

Date of publication: June 25, 2021

Abstract: Laconic songs, describing with the picturesque expressiveness and aphoristic clearness the sadness of parting with the motherland, became really wide-spread in the émigré folklore of Crimean Tatars. Compositional sophistication, emotional expressiveness are characteristic for these songs. They are notable for the touching lyricism, connected with the fact that exactly these songs are mainly about the parting with the loved ones: parents, friends, beloved girl. Fixed in several variants, *Sudak tyurkyusi* (*Sudak Song*) belongs to such folklore compositions. This song deals with the complicated dramatic relationships of two lovers who have to part. We can only guess what makes their relationships so complicated, but it is rather definitely mentioned that nobody could help the fatal influence of external factors. As well as difficult relationships of the lovers, bitterness and harm of adverse circumstances are clearly accented. The analyzed song has a certain lightness characteristic of the folklore style manner, even some playfulness, which effectively contrasts with the deep dramatic quality. The transfer of subtle, barely perceptible psychological nuances, emotional saturation are connected with the sophisticated oriental ornamentality, intensified by the eloquent, albeit unobtrusive, poetic parallelisms, as well as rhythmic and euphonic peculiarities of poetic description.

Keywords: folklore of Crimean Tatars, émigré song, genre-stylistic specifics, system of images, sound and rhythmic organization.

Information about the author: Olha N. Humeniuk, DSc in Philology, Assistant Professor, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Uchebnyi lane 8, 295015 Simferopol, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

For citation: Humeniuk, O.N. "Figurative-Compositional Ornamentality of *Sudak Song* in the Émigré Folklore of Crimean Tatars." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 342–357. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357>

Научные исследования крымскотатарского фольклора, в том числе и переселенческой песни, начинаются на рубеже XIX–XX вв. Впервые песенное устно-поэтическое творчество крымских татар широко представлено в довольно основательном издании Алексея Олесницкого «Песни крымских турок», вышедшем в 1910 г. в Москве под маркой Лазаревского института восточных языков [4; 10]. Фольклорист выделяет такие тематические циклы крымскотатарских народных песен, как песни лирические (*ашыкъ тюркюлери*); песни игривые (*маскъара тюркюлери*); песни солдатские (*салдат тюркюлери*); песни о русско-японской войне (*рус-япон дженки тюркюлери*); песни исторические и бытовые (*дестанлар*) и др. В отдельном разделе также помещены песни переселенческие (*муаджир тюркюлери*). Наличие такого раздела имеет особое значение, ведь в более поздних фольклорных сборниках эти песни чаще всего оставались за пределами внимания составителей, по крайней мере не представлялись совсем или же представлялись крайней скудно.

Определенное внимание эмигрантским песням уделяют исследователи 20–30-х гг. XX в. Тема тяжелого положения трудящихся, следствием которого стала эмиграция, вписывалась в господствующую в те времена схему классовой борьбы обездоленного народа и эксплуататорской верхушки. И все же эта тема затрагивалась предельно осторожно. Например, в сборнике Я. Шерфединова 1930 г. среди сотни произведений представлены всего лишь три небольших образца эмигрантского фольклора — варианты песен «Сувукъ Сув» (название селения, которое покидают переселенцы), «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»), а также грустная размеренная мелодия без поэтического текста [11]. В последующих сборниках Я. Шерфединова даже эти произведения уже не публиковались [12; 13].

Не широко, но все же представили эмигрантскую песню Юсуф Болат и Ибраим Бахшыш в своем довольно объемном сборнике 1939 г. [3]. Здесь в соответствующем подразделе, в несколько отличающихся вариантах, помещены песни, в свое время уже зафиксированные А. Олесницким, — «Къалдыкъ биз бичаре, агъларым Къырымны» («Теперь мы бедолаги, оплакиваю Крым»), «Мушкюль олды» («Нестерпимо стало») и др. В предисловии исследователи разделяют массив крымскотатарского песенного фольклора на две основные части — песни социально-исторические и песни бытовые (житейские). Рассмотрение социально-исторических песен они начинают именно с произведений переселенческой тематики, небезосновательно трактуя эмиграцию как проявление протеста против «политики обезземеливания и обнищания трудового населения» [3, с. 8–9]. Основными виновниками тяжелого положения, вызывающего эмиграцию, как отмечают фольклористы, народ считает крымских вельмож. Ю. Болат и Ибр. Бахшыш обращают внимание на характерные для переселенческой песни потрясающие образы, передающие боль разлуки с родной землей, отчим домом, близкими людьми. Подчеркивается выразительность в этих песнях как мотивов бедствования остающихся на родной земле, ибо у них не хватает денег не только на переезд, но и на хлеб, так и мотивов тяжелых мытарств переселенцев на новых землях.

Посвященные крымскотатарскому фольклору издания, появляющиеся в Крыму на рубеже XX–XXI вв., свидетельствуют о постепенном возрастании интереса к переселенческой песне. Объемностью и полнотой отличается фольклорное издание Февзи Алиева «Антология крымской народной музыки» (2001), где встречаем отдельный раздел «Иджрет ве сюръгюн йырлары — Переселенческие песни и песни высылки» [6, с. 69–92]. Фольклорист помещает различные варианты песни «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»), причем обращает внимание на ее значительное распространение, о чем, как он резонно подчеркивает, свидетельствуют диалектические отличия поэтических текстов. Представлены также варианты иных песен, в том числе и «Судакъ тюркюси».

Наиболее полным на сегодняшний день изданием, в котором представлен крымскотатарский песенный эмигрантский фольклор, является сборник Аблязиза Велиева и Сервера Какуры «Къырымтатар муаджир тюркюлери» (2007) [9]. Основу издания составляет поэтическая часть, ибо музыка многих эмигрантских песен, особенно конца XVIII–XIX вв., не дошла до нас.

В переселенческом фольклоре крымских татар выделяются лаконичные, образно изысканные, эмоционально насыщенные песни, основной темой которых является прощание с родным краем и близкими людьми. Это, в частности, такие фольклорные произведения, как «Биз Къырымдан чыкармыз» («Мы уходим из Крыма»), «Къоран, къоран ичинде» («В ограде, в ограде»), «Асретлыкъ йыры» («Песня тоски»), «Агъла нинем» («Плач, моя матушка»). В некоторых песнях, таких, как «Кетеджекмен, джан достым» («Ухожу я, милый друг»), «Ачыл, эй, омрюмнинъ вары» («Раскройся, жизни моей цвет») и др., горечь расставания с родной землей усиливается болью разлуки влюбленных.

В песне «Кетеджекмен, джан достым» («Ухожу я, милый друг») трогательно звучит мотив вынужденного прощания юноши и девушки. Это песня диалогического характера, но, где заканчивается реплика одного из участников песенного диалога и начинается реплика другого, не всегда легко уяснить. Вполне возможно, что эти реплики в каких-то моментах накладываются одна на другую. Все это существенно усиливает экспрессивность лирического изложения. В записи, представленной в фольклорном сборнике А. Велиева и С. Какуры, видим попытку (не совсем успешную) как-то обозначить, отделить эти реплики [9, с. 58]. А вот в варианте, фигурирующем в антологии Ф. Алиева, что представляется более оправданным, отсутствуют соответствующие обозначения [6, с. 299]. Характерная для переселенческого фольклора эмоциональная интенсивность достигает здесь особого уровня вследствие осязаемого стремления субъектов лирического повествования к сдержанности в ее проявлении. Они пытаются не только на людях, но и наедине не раскрывать до конца всю глубину своих переживаний, хотя и подбодрить друг друга, надеясь, в частности, на поддержку высших сил. Наряду с исламскими религиозными представлениями, здесь появляется образ более древней мифологии — крылатый конь (*дюльдюль*), ассоциирующийся с мечтами обездоленных о преодолении разлуки.

Тема вынужденной разлуки двух влюбленных выразительно очерчена и в песне «Ачыл, эй, омрюмнинъ вары» («Раскройся, жизни моей цвет») [9, с. 64]. Здесь нежное чувство влюбленного ассоциируется прежде всего с бутоном розы. Образность песни своеобразна и изыскана. Речь идет о чувствах совсем юного человека. Его любви еще только предстоит войти в полную силу, словно предрассветному зареву, словно бутону. Так хочется,

чтобы любовь заалела, расцвела и не увяла преждевременно. Искренние, подчеркнутые зазывными интонациями юношеские надежды переданы с особой лирической проникновенностью и живописной метафоричностью.

К песням, в которых проявляется боль разлуки влюбленных, принадлежит и «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). Здесь боль разлуки усугубляется драматизмом выяснения их довольно сложных отношений.

«Судакъ тюркюси» представлена еще А. Олесницким в его фольклорном сборнике, в разделе «Муаджир тюркюлери — Песни переселенческие». Фольклорист, фиксируя образцы народного песенного творчества в 1909 г. на Южном берегу Крыма, отметил, что записал эту песню в селении Никита от Неби-эмира Усеин-огълу [10, с. 57].

Образность этого лирического произведения отличается не только острой тревожностью, но и таинственной неопределенностью, что открывает возможность его различных трактовок. Здесь всего два кратких трехстрочных куплета, скрепленных общей рифмой и дополненных таким же трехстрочным припевом. В припеве рифма приобретает редифный характер, чем усиливается и так большая по сравнению с куплетами его экспрессивность. Особенная, можно сказать, ключевая семантическая нагрузка приходится на третью, по-своему итоговую строку каждого из двух куплетов: «Антым олсун сени сармакъ!» («Я зарекся тебя обнимать!»); «Ерулып къаршымда дурма!» («Устало [напрасно] передо мной не стой!»). Эти строки отчетливо свидетельствуют о сложных драматических отношениях двух влюбленных и о том, что пришло время, когда они должны расстаться. В чем именно заключаются сложности их отношений, можно только догадываться, но достаточно определенно обозначено, что здесь, как это часто случается, не обошлось без фатального влияния внешних факторов. Так же как непростые взаимоотношения влюбленных четко акцентируются в последней строке каждого куплета, в последней строке припева отмечается пагубность неблагоприятных обстоятельств: «Судакъ бизге арам олду» («Судак стал для нас запретным [чужим, постылым...]»). Интересно, что в записях и, соответственно, в печати упомянутая особенность последних строк куплетов и припева (указывающая на некий итог, акцентирующая на нем) подчеркнута восклицательными знаками.

В первых строках куплетов фигурируют образные (в основном пейзажные) штрихи, отображающие особенности судакской живописной атмосферы и в то же время предстающие ненавязчивыми поэтическими параллелями к

содержанию итоговых строк. Так, обозначенные в первом куплете горные вершины (*чардакъ*) напротив Судака можно ассоциировать со сложностями, которые предстоит преодолевать, с определенными преградами на жизненном пути, это же можно сказать и о шести прутьях (*алты пармакъ*) на окне:

Судагъынъ къаршысы — чардакъ,
 Пенджереси — алты пармакъ,
 Антым олсун сени сармакъ!
 (Напротив Судака — вершины,
 На окне — шесть прутьев,
 Я зарекся тебя обнимать!)

[10, с. 57]

В других вариантах песни, представленных, в частности, в сборниках Ф. Алиева [6, с. 75], А. Велиева и С. Кокуры [9, с. 41, 43], вместо «алты пармакъ (шесть прутьев)» фигурирует выражение «алтын пармакъ», которое можно перевести как «золотой луч». В таком варианте поэтическая параллель приобретает антитетический характер и отчетливо перекликается с образным выражением соответствующей строки второго куплета: «Агъачлары верир хурма» («Деревья плодоносят хурмой [дают хурму]»).

Во втором куплете дополняются, усиливаются тревожные интонации первого. Вполне соответствуют (и в прямом, и в переносном смысле) очерченной в первой строке первого куплета горным вершинам упомянутые в первой строке второго куплета извилистые (*бурма*) судакские пути. Они воспринимаются как красноречивая параллель к тревожности третьей (итоговой, в определенной степени даже кульминационной) строки, а пейзажный штрих относительно хурмы на деревьях появляется здесь, как только что упомянуто, не менее красноречивой антитетической параллелью:

Судагъынъ еллары — бурма,
 Агъачлары верир хурма,
 Ерулып къаршымда дурма!
 (Судакские пути — извилистые,
 Деревья дают хурму,
 Устало напротив меня не стой!)

[10, с. 57]

В припеве тревоги и переживания, в основном только угадывающиеся в куплетах, словно высвобождаются, проявляются с сокрушительной горечью, с особой эмоциональной интенсивностью:

Сардыкъларым ялан олду,
 Ялан олду, виран олду,
 Судакъ бизге арам олду.
 (Прошлые мои объятия теперь — иллюзия,
 Теперь иллюзия, теперь руина,
 Судак для нас теперь — ад.)

[10, с. 57]

Припев начинается довольно обширным, семантически емким, эмоционально насыщенным, эвфонически впечатляющим словом «Сардыкъларым». Эту субстантивную конструкцию с глагольной основой «сар» («обнимать») можно примерно перевести как «все, что я когда-то обнимал», «все, что было моему сердцу мило». Это единственное в припеве четырехсложное слово, которое в дальнейшем словно высвобождает затаенную в себе энергию и продолжается в более кратких, непременно двухсложных словах, все же остающихся в пределах отчетливо обозначенных, отчасти повторяющихся четырехсложных выражений (словосочетаний). Это обуславливает нежную и в то же время пронзительно-экспрессивную мелодичность, а также размеренную ритмичность поэтической речи, ее неповторимую музыкальность.

По-своему музыкальны, хоть внешне и не столь экспрессивны, куплеты. В них ритмически прихотливо сочетаются два трехсложных слова с одним двухсложным (*Судагъынъ кършысы — чардакъ... — Судагъынъ еллары — бурма*), четырехсложное — с двумя двухсложными (*Пенджереси — алты пармакъ... — Агъачлары верир хурма*). Примечательно, что обозначенные цезурами ритмические рисунки двух первых строк каждого куплета вполне идентичны. А определенное отличие в расположении цезур в каждой третьей строке можно объяснить усилением затаенной в них динамики. Выразительная симметричность ритмического строения куплетов, их своеобразная орнаментальность подчеркивается их одинаковым началом, строфической анафорой «*Судагъынъ... — Судагъынъ*».

«Судакъ тюркюси» — это песня о сложных взаимоотношениях влюбленных, которым не суждено выяснить свои отношения ввиду неблагоприятных внешних обстоятельств, зловещей атмосферы в родном Судаке, ставшем для них адом, ставшим им постылым (*арам*). Образный строй произведения довольно таинственный, социально-бытовые реалии в основном только угадываются, зато на первый план выходят острые переживания, тревоги, переданные с особой выразительностью и изяществом, с эмоциональной интенсивностью и тонкой психологической нюансировкой. Приведенные в первых строках куплетов лаконичные образные штрихи выразительно передают особенности судакской окружающей среды — горные вершины, извилистые пути, луч солнца в окне, которое может быть заставлено ажурной решеткой, хурма на ветвях деревьев. Эти колоритные образные штрихи служат прямыми или антитетическими параллелями к воссозданию сложных взаимоотношений влюбленных, ярко обозначенных в третьей строке каждого куплета.

Затаенно-неопределенная тревожность куплетов проявляется значительно интенсивнее в припеве, что подчеркивается присущим ему редифом (сочетанием точных и тавтологических рифм) и другими созвучиями, в частности внутренними рифмами, а также предельно четкой, можно сказать, рубленой размеренностью ритма (кроме первого четырехсложного слова все дальнейшие слова здесь исключительно двусложные с ударением на втором слоге). Смысловое единство, своеобразное взаимодействие строк каждого куплета и припева подчеркиваются не только последовательным использованием поэтического параллелизма, красноречивыми сравнениями (...*Ялан олду, виран олду*), но и тройными рифмами (*aaa — bbb...*). Рифмы здесь точные и звучные (*чардакъ — пармакъ — сармакъ; бурма — хурма — дурма*), в припеве они приобретают особую изысканность не только в связи с появлением редифа, но и ввиду нестандартности звуковых переключек основной части рифмованной конструкции (*ялан — виран — арам*).

Загадочность образного строя, интонаций песни, динамика присущей ей гаммы настроений, в частности, определенная сдержанность куплетов и большая экспрессивность припева, — все это очень эффектно проявляется в стихотворном течении, отличающемся особой музыкальностью, изысканной ритмической и звуковой организацией.

Своеобразие песни заключается также в гармоничном и удивительно деликатном сочетании в ней любовных и социальных мотивов. Обозначенный драматизм личных взаимоотношений умножается темой отчуждения от родного города. На это справедливо обращает внимание в своих примечаниях к одному из вариантов фольклорного произведения Ф. Алиев [6, с. 75].

Иные варианты песни, в частности, только что упомянутый вариант из сборника Ф. Алиева, помещенные в сборниках Асана Рефатова [14, с. 66–67], А. Велиева и С. Какуры [9, с. 41, 43] несколько проще по своему содержанию и композиционной структуре. В них в основном нет такого четкого, как в варианте из сборника А. Олесницкого, созвучия образных деталей и, соответственно, симметричного расположения семантически родственных строк. Образные детали, которые встречаем в варианте А. Олесницкого, в других вариантах преимущественно повторяются и подаются достаточно произвольно, так сказать, по мозаично-калейдоскопическому принципу, что в определенной степени усиливает динамику песенного течения. Сложные любовные отношения здесь если и обозначаются, то довольно невнятно, по крайней мере ощутимо отходят на второй план. О присутствии их в одном из вариантов, помещенных в сборнике А. Велиева, свидетельствует легкое предостережение: «Ялан сейлеп бойнумы урма...» («Обманчивым словом меня не впечатляй...»). На первом плане здесь — неблагоприятные внешние обстоятельства, которые омрачают счастье влюбленных. Характерно, что строки «Ерулып къаршымда дурма» («Утомительно передо мной не стой») в только что упомянутом варианте нет, а строку «Антым олсун сене сармакъ» можно в соответствующем контексте перевести как «Я поклялся тебя обнимать» или же «Я тебя все обнимал бы и обнимал бы». Унылое настроение песни подчеркивается фигурированием и в куплетах, и в припеве песенного возгласа «аман» («ой жаль»), который в каждой первой строке и куплетов, и припева усиливается еще и возгласом «ах». По сравнению с вариантом, зафиксированным А. Олесницким, этот вариант несколько длиннее. Здесь добавляется еще один трехстрочный куплет:

Судакънынъ къалеси къулле, ах аман,
Ярем келир куле-куле,
Тоймадым ярны севе-севе, аман.

(Судакской крепости башни, ой жаль,
 Любимая придет улыбающаяся,
 Не нарадовался, не насытился любовью, ой жаль.)
 [9, с. 41]

Живописная поэтическая картина судакских извилистых путей, судакских горных вершин дополняется с помощью строфической анафоры характерным штрихом — очерчиваются башни Судакской крепости. Все эти детали, представленные в первой строке каждого куплета, созвучны между собой — и извилистые пути, и горы, и высокие каменные стены таят в себе определенный драматизм, ассоциируются со сложностью бытия. Так же перекликаются между собой каждая вторая строчка в куплетах: хурма на ветвях — золотой луч в окне — улыбка любимой. Как видим, эти строки создают выразительные параллели. А вместе с тем каждая первая и вторая строка сочетаются по принципу антитетического параллелизма. Своеобразным итогом таких сопоставлений и противопоставлений предстает острое ощущение тревоги, смятения, которое динамично пульсирует в третьей строке каждого куплета. Упомянутая мозаичность, калейдоскопичность, которая присуща композиционной структуре песни, все же приобретает определенную упорядоченность, достигает изящной орнаментальности.

Интенсивность чувств и эмоций влюбленного подчеркивается в последнем куплете двукратным обращением к двойной грамматической форме деепричастного характера: *куле-куле — севе-севе* (улыбаясь-улыбаясь, любя-любя). Соответствующие строки можно перевести и так: «Любимая придет, улыбаясь-улыбаясь, / Не наслаждался любовью, любя-любя». Упомянутое ощущение встревоженности, обескураженности, смущения лирического героя выразительно передает также переход в тройной рифмованной конструкции последнего куплета от вполне точной рифмы (*куле — куле*) к рифме также изысканной, но неточной (*куле-куле — севе-севе*). Это можно сказать и о других версификационных средствах, в частности, о довольно частом в припеве чередовании резких словосочетаний (*ар, ра*) с ласковыми (*ол, ал*).

О том, что в этом варианте песни на первом плане не личные отношения влюбленных, а неблагоприятные обстоятельства, препятствующие их счастью, свидетельствует начало припева с соответствующей констатацией.

Припев здесь начинается с той строки, которой заканчивается припев в варианте А. Олесницкого:

Судакъ бизге арам олды, ах аман
(Судак для нас адом стал, ах жаль, жаль).

Соответственно, следующие строки припева усиливают тревожные ощущения, присущие последней строке каждого куплета:

Арам олды, не ал олды,
Саргъанларым ялан олды, аман.
(Адом стал, непостижимым стал,
Все милое сердцу иллюзией стало, ой жаль.)

[9, с. 41]

Вариант песни, помещенный в антологии Ф. Алиева под названием «Судагъын еллары» («Судакские пути»), а также в более позднем сборнике А. Велиева и С. Какуры, в котором представлено несколько версий фольклорного произведения, отмечен по сравнению с другими рассмотренными вариантами наибольшей мозаичностью и калейдоскопичностью. Здесь фактически отсутствует припев, а некоторые его строки вмонтированы в структуру куплетов, которые без особой сложности удалось поделить на двухстрочные, а не трехстрочные, как в других вариантах. Это касается и ключевой строки, ключевой фразы «Судакъ бизге арам олды» («Судак нам стал запретным»), которой начинается четвертый двухстрочный куплет. Эта фраза сразу же, в этом же куплете, сменяется отсутствующим в других вариантах песни выражением категорического несогласия с невыносимым положением, попытки, несмотря ни на что, противостоять беде. Соответствующая, можно сказать, выделенная строка, четко организованная в ритмическом и звуковом плане, вполне красноречива:

Айрыламам Судпкъ сенден, ах аман!
(Не расстанусь, Судак, с тобой, ах, жаль, жаль!)

[6, с. 75]

Характерно, что эта строка (что в определенной степени компенсирует отсутствие рефрена) завершает не только кульминационный куплет, но и, повторяясь в шестом куплете, всю песню. В этом варианте, может, и затенены определенные психологические нюансы, зато появляется особая драматическая напряженность, окрашенная героическими интонациями.

Музыкальный текст «Судакской песни» не менее изысканный, чем поэтический. Если последний встречается уже в сборнике А. Олесницкого [10, с. 57], то мелодия впервые опубликована А. Рефатовым значительно позже [14, с. 66]. Композитор в своем сборнике помещает слова и музыку одного из вариантов под названием «Судагъынъ йырлары» («Дороги Судака»). Это название красноречиво и символично. В нем ощутима характерная для анализируемого фольклорного произведения живописная метафоричность — так же как закручены и извилисты горные судакские дороги, сложны и запутанны взаимоотношения двух влюбленных, взаимоотношения, драматизм которых умножается неблагоприятными жизненными обстоятельствами, в результате чего родной город неожиданно становится для них чужим.

Мелодия, зафиксированная А. Рефатовым, не просто унылая, тоскливая, но безмерно грустная. И эта безмерность, эта весьма ощутимая в песне невозможность вложить силу и глубину страданий в четко очерченные рамки безошибочно уловлена фольклористом. Он при записи песни не дает указаний относительно характера и темпа исполнения, что фактически равно присутствующей в других записях соответствующей отметке *Ad libitum*. А. Рефатов не определяет размера, следовательно, не разделяет музыкальный текст на такты. Несмотря на это, в самой мелодии определяется хоть и не явственная, но все же весьма ощутимая структурированность, продиктованная, в частности, стихотворным ритмом. Стихотворный ритм хоть и значительно ослабляет в музыке свою упругость и четкость, однако не теряет очертаний своего рисунка. Эти очертания обозначаются, в частности, песенными возгласами *аман*, которые непременно в музыкальном тексте завершаются ферматами. Вследствие этого мелодия приобретает не только упомянутое безмерно печальное, но и весьма изысканное, привлекательное звучание.

Можно сказать, что в мелодии этой песни отображается пограничное психологическое состояние. Это будто пребывание на краю пропасти в невольном плену воспоминаний обо всем милом сердцу и прекрасном, еще недавно считавшемся стабильным, незыблемым, а теперь оказавшемся

таким ненадежным и призрачным. Хочется, чтобы все это милое сердцу и прекрасное продолжалось и дальше, но, увы, впереди пропасть, возврата в прошлое нет. Конечно, восприятие музыки у каждого индивидуально, но именно такое направление ощущений заложено в поэтическом тексте произведения и весьма отчетливо развито в тексте музыкальном.

Мелодия развивается в тональности *g-moll* (соль минор) в пределах октавы. Практически вся она соткана из малых, больших и увеличенных секунд, что крайне обостряет драматизм, даже трагизм, присущий стихотворным строкам. Ведь секунды, а тем более при их варьировании (полтона, тон, полтора тона), в соответствующем музыкальном контексте созвучны ощущению бесконечного плача и стога, способствуют обострению чувства тоски, печали, безнадёжности.

Основную роль в художественной организации музыкального течения, в выражении его изысканной прелести играют характерные для восточной музыкальной поэтики распевы. Распевы здесь имеют разную продолжительность. Наиболее пространный из них охватывает пятнадцать нот, к тому же трижды удлиняется ферматами и меняется красноречивой паузой. Он заявлен уже в начале песни, буквально на четвертом слоге первой поэтической строки и может восприниматься как своеобразная прелюдия дальнейшего песенного изложения. Далее короткие и средние распевы (на две, три, четыре, пять нот) чередуются с распевами более пространными (от восьми до тринадцати нот). Ритмический рисунок распевов, прежде всего широких, весьма разнообразен. Кроме фермат, здесь встречаются удлиненные ноты, форшлагги, триоли. Такая сложность ритмического рисунка еще больше обогащает мелодию и позволяет исполнителю во всех нюансах донести до слушателей особенности звучания фольклорного произведения и продемонстрировать свое вокальное мастерство, которое здесь должно достигать очень высокого уровня. Пространные распевы особенно усиливают ощущение душевной боли, выражаемого прежде всего секундами, из которых преимущественно состоит мелодическая линия. Широкие распевы, как отмечалось, содержат в себе ферматы, а также часто сменяются нотой с ферматой. Именно ферматы в музыкальной символике этой песни создают ощущение неумолимого одиночества, невозможности возврата того светлого, что было когда-то. Такую же функцию выполняют и ферматы пауз.

В переселенческом песенном фольклоре крымских татар выделяются лаконичные песни, в которых с образной выразительностью, афористической четкостью раскрывается драма разлуки с родным краем. Этим песням присущи такие черты, как композиционная изысканность, интонационная экспрессивность. Они отличаются эмоциональной насыщенностью, особым трогательным лиризмом, связанным с тем, что именно в этих песнях речь идет преимущественно о разлуке с близкими людьми — с родителями, друзьями, любимой девушкой. К таким образцам устно-поэтического творчества принадлежит зафиксированная в нескольких вариантах «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»). Она отличается характерной для фольклорной стилиевой манеры легкостью, непринужденностью, даже некоторой игривостью, эффектно контрастирующей с присущим этому фольклорному произведению глубинным, многогранным драматизмом, драматизмом как личностного, так и социального плана. Отмеченная внешняя легкость и непринужденность таит в себе четкую структурность, изощренную орнаментальность, усиливающуюся красноречивыми, хоть и ненавязчивыми поэтическими параллелями, а также ритмическими и звуковыми особенностями поэтического изложения. Вследствие этого она способствует раскрытию упомянутого драматизма. В одних вариантах эта орнаментальность более, в других менее выразительна, что в конечном итоге свидетельствует о художественном своеобразии каждого из них.

Отмеченная изощренностью восточной стихотворной и музыкальной поэтики, «Судакъ тюркюси» («Судакская песня»), известная также под названием «Судагъынъ йырлары» («Дороги Судака»), выразительно передает безмерную человеческую тоску, силу и красоту трепетных душевных переживаний.

Список литературы

Исследования

- 1 *Алиев Ф.* Крымская народная музыка // *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. С. 8–19.
- 2 *Велиджанов М.* Кырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында // *Бахшыш Ил., Налбандов Э.* Кырымтатар халкъ йырларыю Акъмесджит: Таврия, 1996. С. 5–57.

- 3 *Болат Юс., Бахшыш Ибр.* Кърымтатар йырлары. Симферополь: Къырым АССР девлет нешритты, 1939. 150 с.
- 4 *Олесницкий А.* Предисловие // *Олесницкий А.* Песни крымских турок. М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. С. 7–12.
- 5 *Шерфединов Я.* От автора // *Шерфединов Я.* Янърай къайтарма — Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. С. 5–14.

Источники

- 6 *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. 600 с.
- 7 *Бахшыш Ил.* Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь: Къырым девлет окъу-педагогика нешрияты, 2004. 384 с.
- 8 *Бахшыш Ил., Налбандов Э.* Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь: Таврия, 1996. 448 с.
- 9 *Велиев А., Какура С.* Къырымтатар муаджир тюркюлери. Симферополь: Къырым девлет окъу-педагогика нешрияты, 2007. 204 с.
- 10 *Олесницкий А.* Песни крымских турок. М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. 172 с.
- 11 *Шерфединов Я.* Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымгосиздат; М.: Госмузиздат, 1931. 94 с.
- 12 *Шерфединов Я.* Янърай къайтарма — Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. 332 с.
- 13 *Шерфединов Я.* Янъра къайтарма — Звучи, хайтарма. Ташкент: Г. Гъулям адына эдебиет ве санъат нешрияты, 1990. 230 с.
- 14 *Refatov H.* Qъgm tatar jъrlarъ. Simferopol: Qъgm devlet nesrijatъ, 1932. 150 b.

References

- 1 Aliev, F. "Krymskaia narodnaia muzyka" ["Crimean Folk Music"]. *Antologiiia krymskoi narodnoi muzyki — Kyrym khalkъ muzykasynynъ antologiiiasy* [Anthology of Crimean Folk Music]. Simferopol, Krymuchpedgiz Publ., 2001, pp. 8–19. (In Russ.)
- 2 Velidzhanov, M. "Kъrymtatar khalkъ iyrларынынъ sezleri akъkъynda" ["About the Words of Crimean Tatar Folk Songs"]. Bakhshysh, Il., Nalbandov, E. *Kъrymtatar khalkъ iyrларыiu* [Crimean Tatar Folk Songs]. Simferopol, Tavriia Publ., 1996, pp. 5–57. (In Crimean Tatar)
- 3 Bolat, Yus., Bakhshysh, Ibr. *Kъrymtatar iyrлары* [Crimean Tatar Songs]. Simferopol, Kyrym ASSR Devlet Publ., 1939. 150 p. (In Crimean Tatar)
- 4 Olesnitskii, A. "Predislovie" ["Preface"]. *Piesni krymskikh turok* [Songs of Crimean Turks]. Moscow, Lazarevskii institut vostochnykh iazykov Publ., 1910, pp. 7–12. (In Russ.)
- 5 Sherfedinov, Ia. "Ot avtora" ["Author's Note"]. *Ianъrai kъaitarma — Zvuchit kaitarma* [Kaytarma Sounds]. Tashkent, Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Guliyama Publ., 1979, pp. 5–14. (In Russ.)