

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/DHSNYM>
УДК 398.81
ББК 82.3

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СТРУКТУРА ЭМИГРАНТСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЛИРИКИ КРЫМСКИХ ТАТАР («ПЕСНЯ ПРОХЛАДНОЙ ВОДЫ»)

© 2023 г. О.Н. Гуменюк

Крымский инженерно-педагогический университет

им. Февзи Якубова, Симферополь, Крым

Дата поступления статьи: 06 сентября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 10 декабря 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>

Аннотация: Одним из обоснованных при классификации эмигрантского песенного фольклора крымских татар является подход, позволяющий выделить преобладающий сюжетный мотив в том или ином цикле соответствующих устнопоэтических произведений. Можем вести речь о циклах песен, в которых доминируют настроения, раздумья, связанные с необходимостью покинуть родные края; тревоги во время отплытия и путешествия в морском безбрежье на чужбину; мытарства и сложности адаптации на новых землях; горечь разлуки с родными и близкими людьми. Такой подход обусловлен в значительной степени тем, что при всей эмоциональной насыщенности этих песен в их лирическом изложении весьма явственны очертания эпического повествования. Вместе с тем в фольклоре крымских татар встречаются довольно пространственные песни, в которых объединяются все вышеуказанные мотивы. К таким фольклорным произведениям принадлежит «Песня Прохладной Воды», являющаяся основным объектом исследования в предлагаемой публикации. Обращается внимание на сложность композиции этой песни, на особенности ее образной структуры, подчеркивается проникновенность поэтических интонаций, своеобразие версификации, ритмомелодики.

Ключевые слова: устнопоэтическое творчество крымских татар, эмигрантская песня, поэтика, ритмомелодика.

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

E-mail: olvimy21@gmail.com

Для цитирования: *Гуменюк О.Н. Жанрово-стилевая структура эмигрантской фольклорной лирики крымских татар («Песня Прохладной Воды») // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 242–267.*
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>



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

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

GENRE AND STYLE STRUCTURE OF EXPATRIATE FOLKLORE LYRICS BY CRIMEAN TATARS (“THE SONG OF COOL WATER”)

© 2023, Olha M. Humeniuk

*Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical
University, Simferopol, Crimea*

Received: September 06, 2022

Approved after reviewing: December 10, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: Plot-motif treatment is one of reasonable in classification of expatriate song. It allows to distinguish prevail plot motif in the certain subgroup of corresponding folklore works. Investigating the song folklore by Crimean Tatars, we can rather clearly divide it by such principle. It is possible to determine the songs, where such motifs are dominant as moods and meditations concerning necessity of abandonment from native country, the troubles during departure and sailing to foreign land through sea expanse; the ordeals and severities of adaptation to new circumstances; bitterness of separation from nearest and dearest. Such principle is largely determined by very clear contours of epic narrative in lyrical exposition of these songs in spite of their emotional richness. Besides there are perceptible in folklore by Crimean Tatars rather extensive songs, where all mentioned motifs are combine. Folklore work “The Song of Cool Water” is the main object of study in the proposed article. The author pays attention on composition complexity of this song, on the peculiarities of its figurative structure. She stresses the penetration, vulnerability of its poetic intonations, versification originality.

Keywords: oral-poetic creativity by Crimean Tatars, repatriate song, poetics, rhythm and melodic.

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

E-mail: olvimy21@gmail.com

For citation: Humeniuk, O.M. “Genre and Style Structure of Expatriate Folklore Lyrics by Crimean Tatars (“The Song of Cool Water”).” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 242–267. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>

Появление и распространение крымскотатарской народной эмигрантской песни связаны с упадком в конце XVIII в. Крымского ханства и присоединением его территории к России. Уже в те времена, собственно в 1778 г., в Крыму произошла первая депортация — насильственное выселение в северное Приазовье христиан, преимущественно греков-урумов. С ее помощью разрушались устоявшиеся, вполне гармоничные межконфессиональные и экономические отношения в Крыму, что вело к его ослаблению и, следовательно, более легкому подчинению. Эмиграция крымских татар с родной земли, начавшаяся в конце XVIII в., фактически не прекращалась и продолжалась, как подчеркивает выдающийся общественно-политический деятель Амет Озенбашлы, «полтора столетия» [11, с. 163]. Эмиграция то затихала, то с новой силой возобновлялась. Можно выделить отдельные ее наибольшие волны: конец XVIII – начало XIX в.; время Крымской войны середины XIX в. и ближайшие послевоенные годы; также связанный с военными катаклизмами рубеж XIX–XX вв. О причинах и реализации крымской эмиграции, о ее волнах обстоятельно рассказывается в публикациях современного российского историка Валерия Возгрин [3, с. 362–374, 453–462, 615–617]. Официальная царская власть не была последовательной в отношении к массовому выезду коренных жителей Крыма. Она то всячески поощряла переселение, то, ощущая угрозу экономической катастрофы, запрещала его. Но постоянная политика обезземеливания местных крестьян, вытеснение их из веками обрабатываемых территорий, религиозные и национальные притеснения были основной причиной, по которой крымские татары покидали родной край и перебирались преимущественно на земли Османской империи. Главным образом в Турцию, а также в Добруджу —

причерноморскую местность по обоим берегам Дуная (часть современных Румынии и Болгарии), где донныне проживает многочисленная крымскотатарская диаспора. Ситуация с эмиграцией, как отмечает А. Озенбашлы, меняется в 80-е гг. XIX в. с началом издания просветителем и писателем Исмаилом Гаспринским газеты «Терджиман» («Переводчик») и формирования вокруг нее группы интеллигенции, равнодушной к судьбе народа и настроенной против эмиграции. «Просматривая газету “Терджиман” за 1902 год, — продолжает исследователь, — видим, что, несмотря на свойственные И. Гаспринскому осторожность и осмотрительность, при помощи ряда публикаций была сформирована позиция против исхода татар из Крыма» [11, с. 202]. «К началу 1903 года, — отмечает А. Озенбашлы, — эмиграция несколько утихает. Но русско-японская война, начавшаяся в 1904 году, послужила толчком к новой волне эмиграции» [11, с. 205]. В некоторых крымскотатарских фольклорных сборниках наряду с разделом «Солдатские песни» выделяется раздел «Песни о русско-японской войне» [18, с. 35–42]. Отмеченные исторические события и связанные с ними социально-бытовые реалии и тенденции многогранно отобразились в песенном фольклоре крымских татар. Горестные бедствия на родной земле трактуются здесь как основная причина разлуки с ней, разлуки, которую глубоко переживают вынужденные переселенцы.

Многие исследователи эмигрантской песни обращают внимание на связанную с отображением реальных событий присущую ей социально-бытовую конкретику, документальность, в связи с этим небезосновательно указывают на ее связь с песней исторической [1, с. 7; 2, с. 4–5; 8, с. 77; 13, с. 125; 14, с. 3, 29]. Но если исторические песни традиционно относятся к эпическому жанру, то песни эмигрантские, прежде всего ввиду их особой эмоциональной насыщенности, чувственной проникновенности, большинством исследователей безоговорочно причисляются к лирике [2, с. 3; 4, с. 15; 10, с. 93]. Более детально о типологических особенностях эмигрантской народной песни речь идет в одной из моих предыдущих публикаций [5].

Поскольку эмигрантская, особенно крымскотатарская, народная песня изучена еще недостаточно, существуют некоторые разногласия относительно ее терминологического обозначения. Фольклорист Алексей Олесницкий, говоря о песнях, в которых речь идет об эмиграции крымских татар, продолжающейся, по его наблюдению, и во время его полевых запи-

сей, т. е. в 1909 г., дает и русское, и крымскотатарское (бытующее в народе) обозначения: «Песни переселенческие» («Муаджир тюркюлеры») [12, с. 10]. Современный исследователь Февзи Алиев в своей фольклорной антологии предлагает такое определение: «Иджрет ве сюрюн йырлары» («Переселенческие песни и песни высылки») [15, с. 11]. Название фольклорного сборника, в котором наиболее полно на сегодняшний день представлены песни соответствующей тематики, созвучно терминологии А. Олесницкого — «Кърымтатар муаджир торкюлеры», притом в выходных данных этого сборника фигурирует также обозначение «Крымскотатарские эмигрантские песни» [17, с. 2, 224]. Мне кажется, это вполне корректное обозначение особого цикла социально-бытовой народной песни. Ведь песни, в основе тематики которых лежат определенные социально-бытовые явления, преимущественно и получили названия, соответствующие номинациям этих явлений, — казачьих, чумацких, бурлацких, тюремных, сиротских и т. д. Почему же такое явление как эмиграция, должно быть исключением? Впрочем, когда речь идет о крымскотатарском фольклоре, вполне уместно и употребление такого термина, как муаджирская песня.

Источником эмоциональной насыщенности, волнительного лиризма эмигрантской песни являются глубоко драматические жизненные обстоятельства, в изложении которых широко используются повествовательные средства. На это, в частности, обращает внимание Филарет Колесса, отмечая, что эмигрантские песни составляют «широкий цикл, настоящую эпопею, с разных сторон отображающую судьбу эмигрантов» [9, с. 42]. Не только характер воссоздаваемых душевных переживаний, но и определенные очертания фабульного сюжета в соответствующих фольклорных произведениях дали возможность Софии Грице, анализирующей значительный массив украинских эмигрантских песен, применить при их классификации сюжетно-мотивный подход. Исследовательница выделяет опорные сюжетные мотивы, один из которых если не становится самодовлеющим, то, по крайней мере, доминирует в той либо иной выделенной подгруппе. Это, в частности, такие сюжетные мотивы, как «настроения, раздумья, связанные с намерением выезда из родного края»; «путешествие на чужбину, тревога в дороге, переправа через море, океан»; «сложные обстоятельства жизни в процессе освоения новых земель»; «драматические переживания разлученных семей» [4, с. 14].

Подобные сюжетные мотивы выразительны и в крымскотатарских эмигрантских песнях, они весьма важны для их классификации. К примеру, тяжкие раздумья и горестные ощущения обездоленных людей, вынужденных покинуть родную землю, превалируют в наиболее ранних образцах эмигрантской лирики крымских татар, стилистически близких старинной молитве (иляхи), — «Имдат ола Мевлядам, агъларым Къырымны» («Да поможет Господь, оплакиваю Крым»), «Аман, Мевлям, къуртар бизни!» («О горе, Боже, спаси нас!») и др. [15, с. 71–75]. Среди песен о душевных тревогах и тяготах при преодолении морских просторов весьма характерны, в частности, такие фольклорные произведения, как «Бурса япуры келип» («Из бурсы пришел корабль»), «Шу вапурнынъ туманы» («Этого корабля дым») [17, с. 50–51, 55]. Мытарства на далекой чужбине отображаются в песнях «Къоран, къоран ичинде» («В ограде, в ограде»), «Кетеджекмен бу ерден» («Покину родную землю») [17, с. 52–53] и др. Весьма обширен цикл песенных миниатюр, в которых превалирует горечь разлуки с родными и близкими людьми. К таким фольклорным произведениям относится «Судакская песня», детально проанализированная в одной из моих предыдущих статей [6]. В то же время в эмигрантском фольклоре крымских татар выделяются преимущественно довольно пространные песни, в которых эмоциональная взволнованность умножается взаимосвязью всех указанных выше сюжетных мотивов. К таким произведениям эмигрантского фольклора крымских татар относится «Сурукъ-Сув тюркюси» («Песня Прохладной Воды») [16, с. 15; 17, с. 44–48; 20, с. 69–71]. Созданная на рубеже XIX–XX вв., эта песня продолжает традиции вышеупомянутых фольклорных произведений, преимущественно более ранних. По своей тональности и стилистике она близка также к таким крымскотатарским народным песням, как, например, «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») [18, с. 56–57], «Ешилъ ада» («Зеленый остров») [17, с. 60]. В них также сочетаются различные сюжетные мотивы. Вполне возможно, как это часто бывает, мог существовать оставшийся неизвестным конкретный автор первоначального варианта этого довольно пространного текста, посему, вероятно, его возникновение, а отчасти и бытование, можно рассматривать как явление пограничное между литературной и собственно фольклорной сферой. Но записи бытующих в народе различных вариантов как словесного, так и музыкального текстов этого произведения, связанные с тематическими,

образными, интонационными особенностями вышеупомянутых народных песен, реалии его художественного мира не дают возможности отделить его от фольклорной традиции.

Впервые «Сувукъ-Сув тюркюсы» была опубликована в крымском научном издании в 1927 г. [7, с. 69–71]. Публикаторы С.Б. Ефетов и В.И. Филоненко представляют с собственными комментариями по их наблюдениям ранее не опубликованные тексты из рукописной тетради, озаглавленной как «Сборник ногайско-татарских песен крымских мусульман, собранных по всей территории Крыма А. Мурасовим в 1903–1910 годах». Открывают эту тетрадь образцы эмигрантских песен — «Сувукъ-Сув тюркюсы» и «Къырым дестаны» («Крымское сказание»). Последнее произведение к тому времени уже было опубликовано в фольклорном сборнике А. Олесницкого 1910 г. [18, с. 138–145], а в 1913 г. в научном журнале А. Самойловичем [19, с. 81–98], поэтому в этой публикации оно не представлено. Песня «Сувукъ-Сув тюркюсы» представлена здесь довольно пространством вариантом, состоящим из семнадцати двухстрочных строф.

Кроме текста, который можно считать основным, здесь публикуются в конце еще две строфы:

Белимдеки къушагъым атлас да болды,
Бу Къырымда къаланлар папаз да болды.

Ашагъанымыз арпа болса да нанай,
Акъшамдан сонъ пенджерен маймунлар къарай

(На моей талии теперь атласный пояс,
А оставшиеся в Крыму становятся даже попами.

Хотя у нас здесь овсяная пища, все же не падаем духом,
По вечерам из окон выглядывают обезьянки) [7, с. 71].

Эти строфы вызывают интерес как некое свидетельство о приспособлении переселенцев к жизни в новой для них стороне. Очевидно, атласный пояс — это один из признаков такого приспособления. Но они по смыслу, и особенно по стилистике, настолько несовместимы со всем предыдущим

текстом, что уже у упомянутых публикаторов вызвали удивление. С. Ефетов и В. Филоненко отмечают, что, согласно показаниям А. Мурасова, тот записал основной текст песни «в Феодосии со слов жителя Сувук-Сув — Исы Хаклы Ариф Оглу». И добавляют: «По поводу двух последних строк песни А. Мурасов пишет, что они обнаружены в письме некоего Абд-уль-Мубари, отправленном из города Эски-Шеир в 1904 году. Написаны они на жаргоне вожаков медведей, не жильцами Сувук-Сув, а выходцами из него и только потом попали в общую песню» [7, с. 70]. Эти две строфы и по своему характеру, и по приведенным свидетельствам явно здесь чужеродные и не могут считаться частью целостного текста, хотя в одном из коротких вариантов песни они кажутся более органичными [17, с. 44]. Их нет в большинстве записанных фольклористами других вариантов этого песенного произведения. В предлагаемой публикации рассматривается, прежде всего, вариант, помещенный в научном издании С. Ефетовым и В. Филоненко, не только потому, что это первая публикация, но преимущественно в связи с тем, что и по объему, по образно-композиционной выразительности он представляется наиболее полным и характерным.

Как отмечалось выше, на рубеж XIX–XX вв. приходится новая волна эмиграции из Крыма, во многом вызванная обезземеливанием крымскотатарских крестьян, она усиливается в 1904 г. рекрутчиной, связанной с началом Русско-японской войны [10, с. 199–205; 3, с. 712–716]. Образные реалии анализируемой песни дают основания предполагать, что здесь речь идет преимущественно об эмиграции экономического характера.

Сувукъ-Сув (Прохладная Вода) — название горного села, расположенного около одноименной реки вблизи Судака. Это название, а следовательно, и название песни, приобретает в художественном контексте отчетливо символическое звучание. Прохладная вода в Крыму издавна связывается с благотворной живительной силой. К примеру, в таких народных песнях, как «Озен ичи туземлик» («Река среди долины»), «Сув акъар тыныкъ-тыныкъ» («Вода течет прозрачная-прозрачная»), «Эвлери бир сув башына» («Дома у воды») ведущий образ воды ассоциируется с вдохновенным течением высокого, страстного чувства любви. А в песнях «Юксек минаре» («Высокий минарет»), «Нане сувы ичерим» («Выпью мятной воды») питье прохладной воды прочитывается как символ сладостного любовного чувства. Упомянутые песни помещены в сборниках Февзи Али-

ева [15], Ильяса Бахшына [16], Ягъя Шерфединова [21], иных фольклористов. «Ипийджан, — обращается к любимой девушке в начале одной из песен очарованный ее красотой лирический герой, — ты воды глоток...» [21, с. 141]. Понятно, что такое незаурядное и красноречивое название родного села, которое приходится оставлять его обездоленным жителям и которое в их воображении сочетается с мифологемой потерянного рая, существенно определяет художественное содержание анализируемого фольклорного произведения.

Песня состоит из довольно пространных двухстрочных строф. Уже в первых двух строфах отчетливо определяется неприкаемое положение людей, которые в горестном смятении вынуждены покинуть родные берега, отправляться в далекое тревожное путешествие:

Кетеджекмиз кой тышлаб дерьялар ашыб,
Къальтеджекмизни бильмиймиз къалдыкъ шашыб.

Сувукъ-Сувда айтувлы Чатал-Къая,
Джандан да суйген коюмиз кетти да зая

(Отправляемся, оставляя деревню, преодолевая водные просторы,
От тревожного путешествия сами не свои.

Сувук-Сув славное Рогатой Скалой,
Наше дорогое сердцу село утрачено навсегда) [20, с. 69].

Родное село сразу же противопоставляется бескрайней морской шири, и это противопоставление сопровождается ощущением невероятной тревоги, в плену которой путники не знают, как быть («къальтеджекмизни бильмиймиз»), становятся сами не свои («къалдыкъ шашыб»). Родное село известно не только рекой, но также еще одной особой природной приметой — Рогатой Скалой, явно упоминающейся в песне не случайно. Образ скалы в соответствующем контексте приобретает значение надежности, твердости, а следовательно, усиливает уже в первой строке противопоставление уютного дома и безбрежной морской стихии. Трогательное отношение к родному селу отчетливо обозначается уже с первых строк песни. Неслучайно слово «коюмиз»

(«наше село») предваряется таким развернутым красноречивым эпитетом, как «джандан да суйген» («от всей души любимое»). Эмоциональная интенсивность и связанное с ней разнообразие интонационных оттенков (боль, тревога, неуверенность, трогательная нежность) усиливаются и в некоторой степени суммируются здесь полным безнадёжного отчаяния колоритным выражением «кетти да зая» («утраченное навсегда»).

Отмеченная оппозиция родного села и дальнего тревожного путешествия экспрессивно развертывается в дальнейших песенных строфах:

Пек джель эссе, тѣкюлир теректе япракъ,
Алалмадыкъ коюмизден бир авуч топракъ.

Кетеджекмиз кой ташлаб булуткъа къараб,
Кимлер илем ойнармыз чечекдай джайнаб?

(Сильный ветер подует, посыплются с деревьев листья,
Мы не удосужились взять из нашего села и горсти земли.

Отправляемся, оставляя село, поглядывая на тучу,
С кем будем радоваться, рассыпавшись, словно цветы?) [20, с. 69].

Такая пейзажная деталь, как листья, срываемые с дерева сильным ветром, напрямую не заявлена как метафорическая параллель к неприкаянности несчастных путников, но в общем контексте эта поданная как бы невзначай деталь воспринимается именно так. Такой же параллелью к неприкаянности, горестной судьбе несчастных путников предстает в конечном итоге и зловещая туча, нависшая над переселенцами. В значительной степени именно благодаря выразительным живописным деталям вполне достоверная картина проникается трогательной эмоциональной силой и приобретает изысканную поэтичность. Люди, которые, очевидно, уже отчалили от родных берегов, запоздало спохватились, что не успели в неожиданной суете расставания взять с собой на память хотя бы горсточку родной земли. Они чувствуют, что на чужбине уже не смогут радоваться общению с односельчанами, с родными и близкими так, как раньше, и это ощущение предстает в пронзительно печальном образе рассыпанных цветов.

Среди разнообразия образных деталей выделяется деталь, связанная с акцентом на социальной причине, можно сказать, ставшей венцом той ситуации, что настигла крымское село, по крайней мере, предстала непосредственным толчком, побудившим его жителей пуститься в далекое и опасное странствие. Ключевым словом, которое еще больше выделяет соответствующую строфу, является слово «памачык». Это приспособленная к крымскотатарской фонетике форма слова «помещик». Такая форма фигурирует в первом опубликованном варианте песни. Это публикация записи, датированной 1904 г. [20, с. 70]. Интересно, что во всех других записанных фольклористами вариантах нет этого фонетического приспособления, слово фигурирует в своей изначальной форме (помещик), что в еще большей степени усиливает социальный акцент. Крестьяне поставлены помещиком в такие условия, что вынуждены эмигрировать, хотя прекрасно осознают смертельную опасность, которой они подвергаются. Это осознание проявляется в выразительно натуралистичной, хотя и не лишенной элементов удручающей гиперболичности картине поглощения обездоленных путников морскими рыбами:

Кетмейик десен къальтейик памачык айта,
Дерьяда ольсек олюмизни балыкълар ютар

(Мы б и не ехали, но помещик вынуждает,
Если на море встретим смерть, нас рыбы поглотят) [20, с. 70].

Отмеченная удрученность картины подчеркивается выразительной звукописью: «...балыкълар ютар». Здесь довольно красноречиво превалирование яркого звука *a*, не менее красноречива контрастная смена смутно-тревожных звукосочетаний *ал, ла* на угрожающие *ар, ар*.

Можно сказать, что первые пять строф песни представляют собой ощутимо структурированную ее вступительную часть, завершающуюся упоминанием о недобром помещике и о тревожном предчувствии смертельной опасности. Эту часть можно назвать по повторяющемуся в начале первой и четвертой строф выражению «Кетеджекмиз кой тышлаб» («Покидая наше село»).

Вторую часть (следующие четыре строфы) можно назвать по такому же повторяющемуся, на этот раз в начале ее первых двух строф (шестая

и седьмая строфы песни), выражению «Сувукъ-Сувнынъ ичинде» («На просторах Прохладной Воды»). Здесь несколько интенсивнее развивается мотив, уже заявленный в одной из предыдущих строф («Сувукъ-Сувда айтувлы Чатал-Къая»), мотив трогательно нежной любви к родному селу. Этот мотив не раз контрастно оттеняется то риторически экспрессивными, то обозначенными красноречивыми деталями приземленного, бытового характера сетованиями на тяжелую судьбу вынужденных переселенцев. Здесь также развивается оппозиция родного края и безбрежного морского пространства (последнему, в частности, противопоставляются источники родного края):

Сувукъ-Сувнынъ ичинде беш алмалыкъ,
Ич Къырымгъа кельмеди бойле де джаныкъ.

Сувукъ-Сувнынъ ичинде юз вёрст багъча,
Кетеджек коюмизден юзлермен акъча.

Парахоткъа мингенде якъарлар комюр,
Энди бизге къалмады Къырымда омюр.

Сувукъ-Сувнынъ чешмеси дерьяда денъиз,
Адымызны быракъыб муаджир денъиз

(В Сувук-Сув пять яблоневых садов,
В Крыму не было еще такой печали.

В Сувук-Сув на сто верст сады,
Оставляю наше село со ста грошами.

При посадке на пароход зажигают уголь,
Вот уже и нет для нас жизни в Крыму.

Вместо родников Сувук-Сув морская быстрина,
Забудьте наши имена, называйте нас переселенцами) [20, с. 70].

Если первая часть песенного повествования скорее связана с прощанием, с непосредственным расставанием с родным селом, то во второй части это уже в большей степени ласковое обращение к нему (все более далекому) с определенного расстояния, с морских просторов. Ведя речь о некотором различии указанных двух частей, вряд ли стоит проводить между ними слишком резкую грань, но соответствующая динамика все же ощутима.

Уже говорилось о значительном интонационном богатстве анализируемого фольклорного произведения, о взаимодействии в нем различных эмоциональных оттенков. Видим, что во второй части своеобразно развиваются образные мотивы, а также интонации, заявленные в первой. Это можно сказать и об интонации безнадежного отчаяния, которое сменяется осознанием неотвратимости новых тяжелых жизненных обстоятельств и настроенностью на их стоическое восприятие. Если в первой части показательна в этом смысле уже упомянутая фраза «Джандан да суйген коюмиз кетти да зая» («Наше дорогое сердцу село утрачено, и ничего тут не поде-лаешь»), то в последующих строфах можно выделить такую поэтическую фразу, собственно итоговую во всем предыдущем песенном изложении: «Адымызны быракъыб муаджир деньъиз» («Забудьте наши имена, называйте нас переселенцами»). В этой фразе выразителен сдержанный трагизм и вместе с тем не менее отчетливо проявляется чувство человеческого достоинства.

Контрастно подчеркиваемая драматизмом содержания особая легкость, даже игривость песенного изложения, характерная не только для этого произведения, но и для многих других образцов крымскотатарской фольклорной лирики, в значительной степени обусловлена здесь непринужденным, как бы вполне произвольным сочетанием образных деталей, интонационных нюансов, лаконичных сентенций. Все же за этой кажущейся, скорее всего даже умышленной, мозаичностью четко угадывается довольно стройный и последовательный эпический сюжет. Определенное движение этого сюжета собственно и позволяет выделить отдельные композиционные части фольклорного произведения. Примечательно, что именно во второй части непосредственно заявлен образ парохода, который знаменует все большую удаленность от родных берегов. Так же, как и в песнях «Бурса япуры келип» («Из бурсы прибыл пароход»), «Шу вапурнынъ думаны» («Этого парохода дым»), этот образ при всей своей конкретике и достовер-

ности приобретает символические черты, предстает некой квинтэссенцией тяжких лишений и переживаний переселенцев. Это подчеркивается и связанным с движением парохода живописным параллелизмом — как сгорает уголь в топке корабля, так сгорела и жизнь путников на родной земле. Рифмованное созвучие «комюр — омюр» («уголь — жизнь») представляется весьма показательным.

С развитием эпического сюжета фольклорного произведения связаны и очертания его третьей части, к тому же здесь этот сюжет не просто, как раньше, угадывается по отдельным ключевым словам, таким, например, как «памачык» или «парахот», но и приобретает вполне отчетливые признаки непосредственной повествовательности. Горемычные путешественники приплыли в Стамбул, но здесь государственный служащий, который занимается их пребыванием в новой для них стране, получает распоряжение направить их к другим, более отдаленным берегам. Им снова приходится садиться на корабль и направляться к окончательному пункту назначения — к турецкому поселению Эль-Бузлу (в других вариантах песни фигурирует еще более отдаленная территория — Добруджа). Прибытие сюда вызывает у эмигрантов красноречивые ассоциации с судным днем и побуждает снова и снова вспоминать родное село, теперь уже такой далекий и навеки утраченный Крым:

Истанбулнынъ джамиси, минареси,
Девлеттен бизге келеджек кочь гемиси.

Девлет кият ёллагъан консулгъа деген,
Бу тарафта маджирлер къалмасын деген.

Парахоткъа мингенде айланды башым,
Къырымда къалды, эй достлар, къыз къардашым.

Дегирмен киби айлана парахот чархы,
Искелеге тёкюльди Сувукъ-Сув халкъы.

Пускюлим кетти дерьягъа джалдай да джалдай,
Миндирдилер гемиче алдай да алдай.

Сувукъ-Сувдан биз чыкъдыкъ сагъ-селямет,
Эль-Бузлу койге кельгенде къкъопты къыямет

Сув акъынды билезик сувуна языкъ,
Артымыздан къалгъанлар сизлерге языкъ.

(Стамбульские мечети, минареты,
От государства нам выделяют новый корабль.

Государство направило консулу предписание,
Чтобы в этой стороне переселенцев не оставляли.

Когда садился на пароход, у меня закружилась голова,
В Крыму осталась, ой друзья, сестренка моя.

Как мельница, крутится колесо парохода,
На причал высыпал люд Сувук-Сув.

Кисть моей фески, упав на волны, плывет и плывет,
Посадили нас на корабль обманом да обманом.

Из Сувук-Сув выбирались живые-здоровые,
В Эль-Бузлу прибыли, как на страшный суд.

Тоска по чистой прохладной воде,
Тоска по всем, кого пришлось покинуть нам) [20, с. 71].

Несмотря на довольно выразительно очерченные сюжетные перипетии, на первом плане здесь, как и во всей песне, острые переживания путешественников. Третья часть песни начинается с указания на прибытие крымцев в Стамбул, где им бросаются в глаза прежде всего мечети и минареты. Впрочем, о строениях славного города говорится крайне лаконично, ведь в данную минуту путешественникам не до них, возникают хлопоты и тревоги, связанные с дальнейшим переездом. Характерный здесь повтор начала одной из стрóf предыдущей части — «Парахоткъа мингенде...» («Ког-

да я садился на пароход...»). На этот раз такой оборот, встречающийся и в других эмигрантских песнях, сочетается с высказыванием, четко передающим усталость и мучительное душевное состояние эмигранта, — «...айланды башым» («...закружилась моя голова»). Слово со значением кружения встречается и в следующей строфе, где речь идет о колесе корабля, которое крутится («айлан»), как мельничное колесо. Это тонко психологизированное сравнение ассоциативно связано с воспоминаниями о реалиях родного села, расположенного на берегах горной реки, а вместе с тем оно по-своему подчеркивает уже упомянутую символичность образа корабля как одного из ключевых в художественной ткани песни. Возможна здесь и ассоциация с колесом Фортуны как символом изменчивости.

Как отмечалось, емкие образные детали весьма существенны в поэтическом мире рассматриваемой песни. Такой выразительной деталью является и кисть головного убора (*путькюль*), которая неожиданно оказалась на волнах и плывет по ним. Суффикс *-им* (*путькюлим*) свидетельствует о принадлежности этой кисти именно лирическому герою, и она, вероятно, сорвалась вниз с его фески. Этот трогательный образ, отчетливо перекликающийся с судьбой несчастного странника, органично входит в систему присущих песне изысканных поэтических параллелей.

Оторванность от отчей земли — это также и разлука с дорогими людьми. Грустное упоминание об оставленной в Крыму сестре лирического героя («къыз кърдашым») после сравниваемого со Страшным судом прибытия в далекое село на чужбине сменяется, будто по принципу крещендо, финальным аккордом. Этот аккорд также пронизан щемящим лиризмом, но в то же время он возведен к трагическому пафосу. Он представляет собой страстное выражение сожаления по прохладным прозрачным источникам милого сердцу села, по всем родным и дорогим людям, которые остались теперь уже в такой далекой дали.

Песня представляет собой монолог-воспоминание участника вынужденного переселенческого странствия. Скорее всего, такое повествование должно было бы излагаться в прошедшем времени. Обращает на себя внимание то, что не раз глаголы, прежде всего те, которыми начинаются поэтические строки, которые задают особую динамику всей песне, предстают в форме будущего времени: «Кетеджекмиз...» («Оставим...», «Покинем...», «Отправимся...»). Рассказчик будто вспоминает о времени и о чувствах, ког-

да переселенцы только собирались в дорогу, и как бы заново переживает уже ранее пережитое. Такое своеобразное оперирование различными временными, а затем и пространственными плоскостями придает песенному течению особую эмоциональную насыщенность, лирическую взволнованность.

Характерное для этого фольклорного произведения, как и для многих других крымскотатарских эмигрантских песен, взаимодействие лирических и эпических аспектов художественной речи усиливается благодаря своеобразному обыгрыванию употребления местоимений *мы* – *я* и связанных с ними глагольных форм. Превалирует в большинстве крымскотатарских эмигрантских песен, в том числе и в «Сурукъ-Сув тюркюсы», местоимение *биз* (*мы*). В этом местоимении сочетаются аспекты личные и общие, лирические и эпические. Основным субъектом лирического повествования в эмигрантской песне является большое человеческое сообщество, поставленное волею судьбы в экстремальные условия. Но от имени этого сообщества преимущественно выступает индивидуальный рассказчик, являющийся участником воспроизводимых событий и выражающий собственные переживания. Местоимение *мен* (*я*) и соответствующие ему глагольные и другие словесные формы появляется здесь довольно редко, но все же такое появление существенно усиливает лирическую струю. Часто в эмигрантской песне *мен* (*я*) фигурирует там, где речь идет о разлуке с близкими людьми. Например, в одном из вариантов песни «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») лирический герой оказывается на противоположном краю моря и остро переживает разлуку с матерью, оставленной в Крыму. Всмотриваясь в морскую даль, герой надеется на утешительные вести, на возможную встречу с матерью. В песне в целом превалирует местоимение *биз* и соответствующие ему словесные формы, а на этот раз речь идет о «анайым» («моей матушке»):

Денъизден да чыкъкъъан бир къара, эй яр, гемими экен,
Айтыр да агъларым.
Къырымда къалгъан анайым, эй яр, келеми экен?

(С моря приближается что-то темное, ах, ах, видимо, корабль,
Скажу да заплачу.
В Крыму оставшаяся моя матушка, ах, ах, может, приплывет?) [17, с. 34].

В «Сувукъ-Сув тюркюсы» при упоминании о сестре, которая осталась в Крыму, появляется редкая в песне красноречивая трансформация субъекта лирического повествования — словесные формы первого лица множественного числа сменяются формами первого лица единственного числа: «...айланды башым» («...у меня пошла кругом голова»), «...къыз кардашым» («...моя сестра»). Ранее лирический герой сетовал, что ему пришлось покинуть село со ста грошами («юзлермен акъча»). Однако глубокие личные переживания здесь преимущественно неотделимы от не менее проникновенной и трогательной передачи страданий и лишений сообщества, о чем, в конце концов, говорит и название песни.

Важную и притом многоаспектную роль в художественной структуре произведения играют топонимы. Уже говорилось о выразительной символике вынесенного в заглавие красноречивого названия родного села несчастных путников. Эта символика своеобразно разворачивается в тексте. Название Сувукъ-Сув звучит в песне шесть раз, четыре раза с него начинается определенная строфа, в результате чего приобретает особую выразительность присущая песне система экспрессивных повторов. Отмеченная переключка идентичного или похожего начала отдельных строф не раз встречается в песне: *Кетеджекмиз кой тышлаб...* — *Кетеджекмиз кой тышлаб...* — *Кетмейик десен...* — *Кетеджек коюмизден; Паракоткъа мингенде...* — *Паракоткъа мингенде*. Рядом со сквозным топонимом *Сувукъ-Сув*, наравне с ним проходит через всю песню, будто создавая единую четкую линию, слово *кой* (село). Эти два слова (*Сувукъ-Сув* и *кой*) часто попеременно сменяют друг друга, внося в песенное течение своеобразную мерцающую динамику, усиливающую присущий фольклорному произведению проникновенный лиризм. Фигурируют также топонимы *Чатал-Къая*, *Къырым*, турецкие названия — *Истанбул* и *Эль-Бузлу*. Подчеркивая в целом характерную для эмигрантских песен четкую достоверность, даже документальность воспроизводимых событий и реалий, топонимы, использованные в песне, органично входят в ее художественную систему, подчеркивают ее поэтическую изысканность.

Сквозные, не раз повторяющиеся слова, такие как *Сувукъ-Сув*, *кой*, а также *кетеджекмиз* (покидаем, уезжаем), с которого начинается песня, *парахот*, рядом с которым фигурирует близкий ему по значению синоним *геми* (корабль), *дерья* (морская ширь), можно назвать ключевыми. Как не

трудно заметить, эти ключевые слова органично входят в характерную для песни бинарную оппозицию родного края и далекого тревожного путешествия. Они ощутимо способствуют изысканной организации художественной речи, усиливают ее экспрессивную динамику. Эту функцию выполняют и такие неперенные версификационные средства песни, как ритм и рифма.

Ритм здесь отличается особой легкостью, даже игривостью, которая контрастно подчеркивает присущий общей тональности текста строгий драматизм, достигающий граней трагизма. Характерна для песни непринужденная, вроде бы вполне произвольная, вполне соответствующая рассматриваемому ритму, а на самом деле четко структурированная вяз двухстрочных строф, скрепленных парной рифмой. В основе ритма отчетливо просматривается сочетание четырехсложной и трехсложной стоп, сменяющихся сочетанием трехсложной и двухсложной, причем последняя (двухсложная) стопа выступает носителем точной звучной рифмы. Такое постепенное и неуклонное уменьшение длины стоп, увенчанное эффектной рифмой, существенно определяет легкость и игривость ритмического рисунка. Между первой частью строки, которую составляют четырехсложная и трехсложная стопы, и второй непременно присутствует люфт — цезура. Можно сказать, что здесь наличествуют разделенные цезурой две основные пространственные стопы (семисложная и пятисложная), которые в свою очередь делятся на четырехсложную и трехсложную, далее трехсложную и двухсложную. Эти небольшие стопы также разделены цезурой, хотя здесь порой наблюдаются некоторые отклонения от указанной четкости. Такие отклонения от ритмической основы связаны также с наличием в отдельных стопах несколько большего или меньшего количества слогов, что в музыкальном звучании может нивелироваться увеличением или уменьшением продолжительности нот. Отмеченные случаи усложненности ритма, придания ему некоей причудливости, в основном связаны с передачей тревожного состояния путешественников, их душевного смятения. Примечательно, что впервые такое незначительное, но ощутимое нарушение привычного ритмического течения случается в пятой строфе. Здесь идет речь о том, что люди своего родного села ни за что бы не оставили, но их принуждает к этому помещик, а затем высказывается тревога по поводу смертельной опасности, которая ждет эмигрантов среди морского безбрежья. Интересна под указанным углом зрения также строка «Истанбулынъ джамисы, минаресы».

Для выравнивания ритма здесь необходимо звук *e* в слове «минаресы» несколько удлинить, что можно трактовать как проявление определенного удивления, очарования великолепием религиозных сооружений славного города.

Вышеотмеченная неременная цезура после пространный семи-сложного периода каждой строки песни позволяет продлить образованный таким образом люфт. Характерно для крымскотатарского поэтического фольклора удлинение подобных пауз благодаря введению песенного восклицания *аман*, реже других возгласов. Например, в широко популярной эмигрантской песне «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») среди каждой строки фигурирует возглас «эй яр». В ряде вариантов «Сувукъ-Сув тюркюсы» роль такого песенного восклицания выполняет присутствующее в каждой строке обращение — «достлар» («друзья»). Появление такого обращения придает звучанию песни особую доверительность, задушевность, но одновременно и жалостность.

Благодаря появлению в каждой строке еще двух слогов, фактически еще одной стопы (эти два слога к тому же обрамляются короткими паузами), ритм существенно замедляется, ослабевает его легкость и игривость. Следовательно, ритм уже не контрастно, а более непосредственно сочетается с присущими произведению тревожными интонациями. Появляется больше внешней экспрессии. Особенно характерен в этом смысле довольно обширный вариант песни со словом «достлар» (девятнадцать строф), представленный в сборнике Аблязиза Велиева и Сервера Какуры [17, с. 45–46]. В этом варианте также то и дело в разных падежах появляется слово «Сувукъ-Сув», им тут начинается первая строфа, ряд последующих строф, а также последняя строфа. Завершается этот вариант песни строфой, в которой в очередной раз с сожалением упоминается теперь уже такое далекое родное село, а время прибытия в селение на другой стороне моря сравнивается с судным днем. Приметно появление в этом варианте строф, в которых с особой выразительностью подчеркивается крайне тяжелое положение вынужденных переселенцев. Некоторые из этих строф ошутимо перекликаются со строфами, встречающимися в песне «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»):

От бастырып кетермиз, достлар, къапыны чеклеп,
Къаерлерде джурермиз, достлар, къалентир беклеп.

Парахоткъа минермиз, достлар, манърашкъан къойдай,
Акъыллыгъа олюмдай, достлар, ахмакъкъа тойдай

(По траве пойдём, друзья, закрыв дверь,
В какие же дали пойдём, друзья, переждав карантин.

Сядем на пароход, друзья, как блеющие овцы,
Разумному — как смерть, друзья, дурачине — как праздник) [17, с. 45].

Другие строфы, также исполненные особой драматической экспрессии, нигде не встречаются, кроме этого варианта песни:

Къалды этек астында, достлар, бабайлар къабири,
Буны корьген байгъушнынъ, достлар, къалмады сабыры.

Тютеп къалгъан оджакълар, достлар, сёнерми экен?
Къырым халкы хорлукъкъа, достлар, конерми экен?

Айланып чыкты бир геми, достлар, кок бурундан,
Котерильген къысметимиз, достлар, шу Къырымдан

(Остаются на произвол судьбы, друзья, могилы родителей,
Бедняга, который видит такое, друзья, вынести не способен.

Неужели тлеющие домашние очаги, друзья, теперь погаснут?
Выдержит ли, друзья, крымский народ такие страдания?

Следует корабль, друзья, из-за синего мыса,
Сорваться нам суждено, друзья, из нашего Крыма) [17, с. 45].

К сожалению, в публикации С. Ефетова и В. Филоненко нет нотной записи. В записанных фольклористами вариантах музыкального текста

«Сувукъ-Сув тюркюсы» зафиксированы исполнения фольклорного произведения со сквозным обращением «достлар». Таковы записи Я. Шерфединова [14, с. 29], Ф. Алиева [15, с. 91], И. Бахшыша [16, с. 15]. Это доверчиво-печальное, рассчитанное на сочувственный отклик обращение, фигурирующее в центре каждой строки, четко обрамляется цезурами, поэтому расширено паузами. Эти паузы порой прямо обозначаются в нотах, иногда заполняются ферматами или распевами. В любом случае в результате такого продления строк существенно нивелируется легкость и игривость ритма, если не музыкального, то стихотворного. Поэтому ритм уже не контрастно оттеняет ведущую печальную тональность, как это наблюдается во многих крымскотатарских народных эмигрантских песнях, в том числе в рассмотренном выше варианте анализируемой песни, а непосредственно ее усиливает. Это, к примеру, в нотной записи Я. Шерфединова находит отражение в указании на характер звучания песни: «Медленно, с тяжелой грустью» [14, с. 29].

В записи Я. Шерфединова отсутствуют ферматы, зато паузы, а также распевы, достигающие порой трех, а то и четырех нот, касаются не только упомянутого случая, они здесь вообще присущи песенному звучанию, характеризующемуся особой протяжностью, неторопливой заунывностью. Характерно здесь и такое указание в одном из заключительных тактов на темповое изменение, как *rit.* (*ritenuto* — сдержанно, замедленно), то есть речь идет о еще большем снижении динамики. Замедлению и соответствующему эмоциональному окрасу звучания способствует также насыщенность ритмического плана — едва ли не в каждом такте наблюдается изменение размера. Используются сложные и смешанные размеры — 6/8, 5/8, 7/8. Все эти средства направлены на раскрытие тяжелой подавленности и мятущейся тревожности, на передачу силы и глубины переживаний обездоленных путников.

У Я. Шерфединова, что в целом характерно для записей фольклориста, отдельно выписана партия бубна. Это, в частности, важно ввиду сложности ритмического рисунка песни, еще больше усложняющегося из-за частой сменяемости размеров. Такое акцентирование ритма усиливает драматизм звучания, содействует впечатлению вторжения в мировосприятие неожиданной тревоги, ощущению неотвратимости тяжелых испытаний. К тому же такая четкая определенность ритмического рисунка может существенно помочь в исполнении песни.

Вариант мелодии, помещенный в более позднем издании Ильяса Бахшыша [16, с. 15], почти не отличается от варианта, представленного в сборнике Я. Шерфединова. Тональность также крайне печальная, только если у Я. Шерфединова *d moll* (ре минор), то у Бахшыша *e moll* (ми минор). Мелодия здесь меняется в пределах октавы, в ее неторопливом поступенном движении случаются скачки на кварту и квинту, что придает звучанию определенную экспрессивность, соответствующую душевному смятению субъекта лирического повествования.

В начале первой музыкальной фразы, совпадающей с первой строкой куплета, фольклорист указывает на такое темповое определение, как *Ad libitum* (по желанию, по усмотрению исполнителя). В такой свободной исполнительской манере первая поэтическая строка может восприниматься как запев. Она звучит более пространно по сравнению со следующей строкой, в том числе и вследствие еще большего удлинения длинных нот ферматами. Дальнейший музыкальный текст обозначен указанием на уточнение темпа и добавление размеров $3/8$, $5/8$. Здесь фигурируют ноты меньшей длительности, преимущественно восьмые и шестнадцатые, что обуславливает появление более частых распевов. Сочувственное обращение к друзьям «достлар» снова увеличивается ферматой.

«Сурукъ-Сув тюркюсю» — это прежде всего проникнутое трогательным лиризмом фольклорное произведение, которому присуща особая эмоциональная интенсивность и которое не может оставить равнодушным читателя или слушателя. Песенное течение здесь характеризуется особой легкостью, в его основе — казалось бы, весьма произвольная и непринужденная, а на самом деле цепкая и изысканная вязь двухстрочных строф, отмеченная четкой ритмикой, звучными и точными рифмами, богатством интонаций, образной яркостью. Сердцевиной образного строя предстает село, славное своей живописной скалой, своими садами, а прежде всего чистыми прохладными источниками. Нежная любовь к родному селу, очарование его красотами, боль прощания с ним, тоска по нему, верность ему вопреки горестной разлуке — все эти интонационные переливы очень существенны в песенном течении. Родному селу противопоставляются представшие перед неприкаянными путниками тревожная морская безбрежность и неприветливая далекая сторона. С этим противопоставлением связан присущий фольклорному произведению острый драматизм, достигающий граней тра-

гизма. Богатая интонационная палитра песни дополняется эмоциональными красками, связанными с ощущением тревоги, отчаяния, безнадежности, а вместе с тем стоической готовности достойно и стойко воспринимать тяжкие удары судьбы. За всеми этими перипетиями лирического характера отчетливо просматривается эпический сюжет, позволяющий четко разделить песню на три основные части — непосредственное прощание с родным селом и отбытие от дорогих сердцу берегов; тревожное морское путешествие с неизменными мыслями о родном селе; воспоминания о родном селе во время скитаний на чужбине.

В песне лаконично и четко переданы социально-бытовые реалии, обозначенные словами *памачык* (помещик), *парахот*, *консул*, которые способствуют обрисовке эпического сюжета и вместе с другими словами, такими как *кой* (село), *дерья* (водная ширь, быстрина), в общем контексте приобретают статус ключевых. В образном строе фольклорного произведения обращают на себя внимание выразительные достоверные детали, такие, например, как свеваемые ветром листья, раскаленные угли в топке корабля. Все эти детали органично вписываются в художественную систему произведения, входят в созвучные общей стилистике ненавязчивые поэтические параллели. Они способствуют выразительности живописной метафоричности и символики. Особую роль в художественной структуре произведения играют топонимы.

Поэтический и музыкальный тексты песни, дополняя друг друга, сливаясь воедино, способствуют раскрытию лирической проникновенности и глубокого драматизма как ведущих жанрово-стилевых черт этого незаурядного фольклорного произведения.

Список литературы

Исследования

- 1 *Болат Юс., Бахшыш Ибр.* Кырымтатар йырлары. Симферополь: Кырым АССР девлет нешритты, 1939. 150 с.
- 2 *Велиев А.* Иджреттеки кырымтатарларынъ оджакъларында сёнмеген Кырым атешы // *Велиев А., Какура С.* Кырымтатар муаджир тюрколери. Симферополь: Кырымдевоктувпеднешир, 2007. С. 3–22.
- 3 *Возгрин В.* История крымских татар: в 4 т. Симферополь: Къартбаба продакшн, 2014. Т. 2. 940 с.

- 4 *Грица С.* Буд здорова, землице: українські народні пісні про еміграцію. Київ: Музична Україна, 1991. 176 с.
- 5 *Гуменюк О.* Жанрово-стилевая специфика украинской народной эмигрантской песни // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 115–123.
- 6 *Гуменюк О.* 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>
- 7 *Ефетов С., Филоненко В.* Песни крымских татар // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1 (58). С. 69–84.
- 8 *Козар Л.* Фольклорна основа історико-етнографічних праць Ф. Вовка про Задунайську Січ // Слов'янський світ. 2015. Вип. 14. С. 77–100.
- 9 *Колесса Ф.* Фольклористичні праці / підгот. до друку, вст. стаття і прим. В.А. Юзвенко. Київ: Наук. думка, 1970. 412 с.
- 10 *Луньо Є.* Емігрантські пісні // Українська фольклористика: словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. С. 93–94.
- 11 *Озенбашлы А.* Трагедия Крыма в воспоминаниях и документах. Симферополь: Доля, 2007. 288 с.
- 12 *Олесницкий А.* Предисловие // *Олесницкий А.* Песни крымских турок М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. С. 7–12.
- 13 *Руснак І.* Український фольклор. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
- 14 *Шерфединов Я.* Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымгосиздат; М.: Госмузиздат, 1931. 94 с.

Источники

- 15 *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Крым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во, 2001. 600 с.
- 16 *Бахшыш Ил.* Къырымтатар халкъ йырлары — Крымскотатарские народные песни. Симферополь: Къырым девлет окув-педагогика нешрияты, 2004. 384 с.
- 17 *Велиев А., Какура С.* Къырымтатар муаджир тюркюлери — Крымскотатарские эмигрантские песни. Симферополь: Къырымдевокъувпеднешир, 2007. 204 с.
- 18 *Олесницкий А.* Песни крымских турок / под ред. Вл.А. Гордлевского. М., 1910. 172 с. (Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским институтом восточных языков. Вып. 32).
- 19 *Самойлович А.* Песнь о крымских событиях // Известия Таврической ученой архивной комиссии. № 50 / под ред. Арс.Ив. Маркевича. Симферополь: Тип. Таврического губернского земства, 1913. С. 81–98.
- 20 *Сурукъ-Сув тюркюси* // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1 (58). С. 69–71.
- 21 *Шерфединов Я.* Звучит кайтарма — Янърай къайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. 332 с.

References

- 1 Bolat, Yus., and Ibr. Bakhshysh. *K"yrymtatar iyrlary* [*Crimean Tatar Songs*]. Simferopol, K"yrym ASSR Devlet Publ., 1939. 150 p. (In Crimean Tatar)
- 2 Veliev, A. "Idzhretteki k"yrymtatarlaryn" odzhak"larynda senmegen K"yrym ateshi" ["Inextinguishable Flame of Crimea in Hearths of Crimean Tatar Emigrants"]. Veliev, A., and S. Kakura. *K"yrymtatar muadzhir tiurkiuleri* [*Crimean Tatar Emigrant Songs*]. Simferopol, K"yrym Devlet Okuv-pedagogika Publ., 2007, pp. 3–22. (In Crimean Tatar)
- 3 Vozgrin, V. *Istoriia krymskikh tatar: v 4 t.* [*The History of Crimean Tatars: in 4 vols.*], vol. 2. Simferopol, K"artbaba Production Publ., 2014. 940 p. (In Russ.)
- 4 Hrytsa, S. *Bud zdrava, zemlyce: ukrai'ns'ki narodni pisni pro emigraciju* [*Farewell, Land: Ukrainian Folk Songs about Emigration*]. Kyiv, Muzychna Ukraina Publ, 1991. 176 p. (In Ukrainian)
- 5 Humeniuk, O. "Zhanrovo-stilevaia spetsifika ukrainskoi narodnoi emigrantskoi pesni" ["Genre and Style Specific of Ukrainian Folk Émigré Song"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 53, 2019, pp. 115–123. (In Russ.)
- 6 Humeniuk, O. "Obrazno-kompozitsionnaia ornamental'nost' 'Sudaskoi pesni' v emigrantskom fol'klore krymskikh tatar" ["Figurative-Compositional Ornamentality of Sudak Song in the Émigré Folklore of Crimean Tatars"]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 342–357. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357> (In Russ.)
- 7 Yefetov, S., and V. Filonenko. "Pesni krymskikh tatar" ["Songs of Crimean Tatars"]. *Izvestiia Tavricheskogo obshchestva istorii, arkheologii i etnografii*, vol. 1 (58), 1927, pp. 69–84. (In Russ.)
- 8 Kozar, L. "Fol'klorna osnova istoriko-etnografichnykh prats' F. Vovka pro Zadunais'ku Sich" ["Folkloric Base of Historical-ethnographic Works by F. Vovk about Transdanubian Sich"]. *Slovians'kyi Svit*, issue 14, 2015, pp. 77–100. (In Ukrainian)
- 9 Kolessa, F. *Fol'klorstychni pratsi* [*Folkloristic Works*]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., 1970. 412 p. (In Ukrainian)
- 10 Lunio, Ye. "Emigrants'ki pisni" ["Émigré Songs"]. *Ukrains'ka fol'klorstyka: slovnyk-dovidnyk* [*Ukrainian Folklore: Dictionary-Reference Book*]. Ternopil, Pidruchnyky i Posibnyky Publ., 2008, pp. 93–94. (In Ukrainian)
- 11 Ozenbashly, A. *Tragediia Kryma v vospominaniiah i dokumentakh* [*Tragedy of Crimea in Memories and Documents*]. Simferopol, Dola Publ., 2007. 288 p. (In Russ.)
- 12 Olesnitski, A. "Predislovie" ["Preface"]. Olesnitski, A. *Pesni krymskikh turok* [*The Songs of Crimean Turks*]. Moscow, Lazarevskii institut vostochnykh iazykov Publ., 1910, pp. 7–12. (In Russ.)
- 13 Rusnak, I. *Ukrains'ky fol'klor* [*Ukrainian Folklore*]. Kyiv, Publishing Center Academia, 2010. 304 p. (In Ukrainian)
- 14 Sherfedinov, Ia. *Piesni i tantsy krymskikh tatar* [*Songs and Dances by Crimean Tatars*]. Simferopol, Moscow, Krymosizdat Publ., Gosizdat Publ., 1931. 94 p. (In Russ. and Crimean Tatar)