

ОБРАЗНЫЙ ЛАКОНИЗМ И ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ НАСЫЩЕННОСТЬ КРЫМСКОТАТАРСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЛИРИКИ

О. Н. Гуменюк

Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

Поступила в редакцию 10 октября 2022 г.

Аннотация: в статье очерчены характерные черты художественного мира крымскотатарской фольклорной лирики, прежде всего песен печальной любви — «С высокого минарета» и «Мавиле моя». В песне «С высокого минарета» к мотиву несчастливой любви, связанному с досадной ревностью, присоединяется мотив сиротства. Этим обуславливается предельное доминирование в ней отчаянной, исполненной грусти тональности. А в песне «Мавиле моя», несмотря на весьма явственное, едва ли не преобладающее в ней такое же печальное настроение, все же весьма ощутимы оптимистичные ноты, выразительно настойчивое стремление вопреки всем душевным и житейским невзгодам достичь взаимопонимания с любимой. Обоим рассмотренным фольклорным произведениям присущи такие поэтические черты, как стремительное, динамичное развитие лирического сюжета, богатство интонаций, выразительная и трогательная образность, символика которой порой обретает религиозную окраску. Характерны здесь в частности образы минарета и сакральной жертвы. В музыкальной поэтике обеих песен существенную роль играет лаконичная, но изысканная и красноречивая мелизматика, прежде всего распевы, придающие звучанию особую взволнованность, эмоциональную насыщенность.

Ключевые слова: крымскотатарский фольклор, песенная лирика, тематические мотивы, образная система, композиция, ритмомелодика.

Abstract: the article deals with the typical features of artistic world of Crimean Tatar folk lyrics, previously songs of unhappy love — “From the High Minaret” and “My Mavile”. A motif of being in orphan is added to motif of unhappy love, which is connected with disappointing jealousy, in the song “From the High Minaret”. It causes that a desperate, sad tonality is ultimately dominated here. But the song “My Mavile” beyond its similar sad mood, which is very distinct, almost leading here, remains optimistic. The persistent striving to reach an understanding with beloved girl despite all soul and worldly adversity is rather expressively depicted in this folklore work. There are very essential in both analyzed folk songs such poetic features as rapid, dynamic development of lyrical plot, richness of intonations, expressive and touching artistic imagery, symbolic which sometimes obtains a religious coloration. Particularly the images of minaret and sacred sacrifice are typical here. The laconic, but refined and eloquent melismas (original vocal embellishments), first of all chants, giving an especial excitement, emotional saturation to the sounding, is very important in the musical poetics of both songs.

Keywords: folklore by Crimean Tatars, song lyrics, thematic motives, system of images, composition, rhythm and melody.

Как резонно отмечают современные исследователи, инициированное Исмаилом Гаспринским национально-культурное возрождение крымских татар на рубеже XIX–XX веков было бы немислимим без пристального изучения и освоения традиционной народной культуры, в частности и фольклора [5; 7]. Именно в этот период зарождается крымскотатарская фольклористика нового времени, в том числе публикуются записи и студии народных песен. Одной из наиболее заметных в этой сфере является основательная работа Алексея Олесницкого «Песни крымских турок», изданная в 1910 году под эгидой Лазаревского института восточных языков

в Москве [8]. Позже появляются соответствующие весомые сборники и исследования Асана Рефатова [12], Ильяс Бахшыша [2; 3], Муртазы Велиджанова [4], Февзи Алиева [1], иных фольклористов. Особенно плодотворна многолетняя фольклористическая деятельность Ягъя Шерфединова [6; 9; 10; 11], чьи издания служат основным источником предлагаемой публикации. Исследователи обращают внимание на общественную значимость традиций песенного фольклора, на их роль в развитии разных сфер национальной духовной культуры, отмечают многочисленные влияния на художественный мир крымскотатарской народной песни культур других народов, влияний, которые отнюдь не нивелируют, а лишь подчеркивают и усиливают ее самобытность.

Вместе с тем еще крайне мало работ, посвященных особенностям поэтики крымскотатарского песенного фольклора, как словесной, так и музыкальной, недостаточно проанализированы отдельные тексты многих песен.

Цель этой статьи — детальное рассмотрение, преимущественно с помощью аналитического, структурно-типологического и компаративно-сопоставительного методов, двух характерных образцов крымскотатарской народной любовной песни — «Юксек минареден» («С высокого минарета») и «Мавилем» («Мавиле моя»), уяснение характерных особенностей их словесной и музыкальной поэтики — эмоциональной гаммы, образно-композиционной системы, строфики, звуковой организации, ритмомелодики.

В песне «Юксек минареден» («С высокого минарета») к мотиву несчастливой любви, связанному с неутешительной ревностью, присоединяется мотив сиротства. Здесь печальные переживания лирического героя настолько глубоки и невыносимы, что он не только приходит к мыслям о самоубийстве, но и решительно представляет себя мертвым после того, как якобы бросился вниз с высокого минарета. Хотя непосредственно о самоубийстве в песне речи нет, это лишь представление о нем лирического героя.

Анафорическая идентичность начальных строк двух первых куплетов в третьем куплете, кажется, лишь незначительно нарушается, изменяется только окончание строки, всего три слога (мол, вроде бы ничего и не изменилось). На самом же деле здесь таится особый смысл — субъект лирического повествования бросал камень, а теперь представляет, как сам камнем бросается вниз.

Первый куплет, на первый взгляд, не предвещает ничего страшного. Здесь лирический герой жалуется на свое сиротство, но утешается тем, что у него есть любимая, которая может заменить родню или, по крайней мере, залечить связанные с ее отсутствием душевные раны. В романтических тонах он воспеваает красоту избранницы своего сердца:

С высокого минарета я бросил камень,
Ни матери нет у меня, ни отца, ни брата или сестры.
Она, любимая, мне и товарищ, и спутник,
Моя любимая — лучшая в мире красная роза,
Долго искал я и не находил такой, как она
[10, 77; здесь и далее песенные фрагменты цитируются в подстрочном переводе автора статьи].

Несмотря на идентичное начало второго куплета (повторяются не одна, а две начальные строки), его тональность совершенно иная, она даже контрастна — душа лирического героя преисполнена боли и отчаяния, ведь любимая теперь далека от него:

С высокого минарета я бросил камень,
Ни матери нет у меня, ни отца, ни брата или сестры.
Кто-то другой станет ей и родней, и спутником,

Прощай, черноокая моя красавица,
Лютый враг лишил меня души [10, 77]

Завершающий куплет не просто развивает, а трансформирует в новую, можно сказать, потустороннюю сферу грустную экспрессию предыдущего куплета, обозначая несказанную глубину душевной драмы одинокого, униженного сироты:

С высокого минарета бросился я,
Долго искал и не находил беды.
Пурпурные розы потускнели,
Весь я окутан саваном синим,
А не объятьями милой; другого обнимет она [10, 77].

Динамика смены ощущений несчастно влюбленного сироты (светлая радость — грустная экспрессия — смертная безысходность) передается с помощью лаконичной выразительной образности, приобретающей символический характер. Падение именно с минарета, святилища, высокого в прямом и переносном смысле, не может не вызвать особых эмоций. И сама эта образность в соответствии с развитием лирического сюжета динамична: бросил камень — камнем бросился сам; любимая, словно красная роза, — пурпурные розы изменили цвет, потускнели; героя окутал саван — любимую обнимет кто-то иной. Трансформация эмоциональных состояний и соответствующая образная динамика подчеркивается, как отмечалось, созвучием начальных строк каждого куплета.

Развитие в первых трех строках каждой пятистрочной строфы определенного эмоционального состояния в двух последующих строках своеобразно сгущается, подытоживается, что четко подчеркивается способом подачи рифм: *aaabb*. Конечные рифмы здесь преимущественно четкие и точные, встречаются также внутренние рифмы — заявленные в первой строфе, они повторяются, красноречиво отзываясь в последующих строфах: *Не анем вар, не бабам вар; эм аркъадаш, эм ёлдаш — да къардаш, эм ёлдаш; Чокъ арадым, буламадым*.

С общей печальной тональностью песни вступает в эффектный контраст, при этом подчеркивая интенсивность переживаний лирического героя, довольно бодрый и упругий стихотворный ритм. В его основе преимущественно разделенная цезурой энергичная пара четырехсложных стоп, четко сменяемая непременно отделенной цезурой стопой трехсложной, являющейся носителем конечной рифмы. Такая четкость и резвость характерна и для музыкального ритма. Каждая стопа здесь завершается распевом (не очень длинным) либо длинной (половинной) нотой (в конце каждой строки, кроме первой, где наличествует изысканный распев), иногда с фермой (в конце четвертой строки).

Любовь как источник не только тяжких страданий, но и светлых надежд, надежд, не угасающих подчас даже вопреки горькой реальной действительности, — такой мотив не раз встречается в крымско-

татарском песенном фольклоре. Этот мотив то едва ощущается, то звучит вполне выразительно. Весьма ощутим он в песне «Мавилем» («Мавиле моя»). Вынесенное в заглавие имя любимой, неоднократно повторяющееся в каждом куплете, знаменует страстное зазывное обращение к ней, обращение, пронизывающее всю песню, обуславливая трогательную проникновенность ее интонаций. Эта трогательную проникновенность подчеркивается также красноречивым уточнением с помощью притяжательного аффикса «-м» (то есть *моя*) и песенным возгласом (*аман* — ой жаль). Этот возглас непременно на протяжении всей песни следует после имени любимой с отмеченным уточнением, вследствие чего возникает в конце первой и третьей строк каждого куплета богатое созвучие (*Мавилем, аман*). В таком созвучии, словно обозначая необычайный сгусток, нерасторжимый сплав печали и надежды, сливаются и перекликаются, так сказать, едва ли не самый гласный из всех гласных «а» и едва ли не самый сонорный из всех сонорных «м».

В первом куплете, как это часто встречается и в более грустных и отчаянных песнях, превалируют возвышенные светлые интонации, на этот раз слегка оттененные междометием «*аман*». Здесь перед нами искреннее признание в любви, признание, в ореоле которого особой теплотой отмечена такая бытовая деталь как голубые с лиловым оттенком (*Мавы иле мор*) пуговицы на платье милой:

Голубые с лиловым оттенком пуговицы, Мавиле моя, ой жаль,

Вновь ты проникла мне в душу,

Всякий раз ты проникаешь мне в душу, Мавиле моя, ой жаль,

Огонь вспыхивает в сердце моем [10, 78].

Слова «*Кене*» и «*Эр*» («Вновь» и «Всякий раз») свидетельствуют, что несмотря на в общем светлые интонации первого куплета, в нем таится глубокая тревога. Можно предположить, что лирический герой стремится забыть свою любимую, не думать о ней, но ее чарующий образ все равно «снова и снова», «всякий раз» проникает глубоко в душу и охватывает сердце пылким огнем.

В следующем куплете душевная тревога проявляется более выразительно. «К каждому приходит его любовь (*Эр кеснинъ яреси кельмиш*), — с тревогой утверждает лирический герой и после песенных возгласов задает риторический вопрос. — Почему же мы с тобой такие несчастные (*Ания бизим огъурсыз*)?». В третьем куплете, который можно считать кульминационным, душевная боль пылкого влюбленного, словно по принципу крещендо, проявляется с особой силой. Ключевое слово «*дерт*» («страдание») в различных модификациях фигурирует здесь трижды:

Голубое с лиловым оттенком привлекает меня, Мавиле моя, ой жаль,

Не утихают страдания мои, возрастают.

Ты причина моих страданий, Мавиле моя, ой жаль, Приди и от страданий меня освободи [10, 78].

Раскрытие тяжелых душевных переживаний страдальца, достигающее в третьем куплете своего апогея, сменяется утверждением силы любовных чувств лирического героя, готового посвятить все себя любимой. Для убедительности этого утверждения используется даже религиозно окрашенная символика. Если в предыдущем куплете трижды повторялось слово «*дерт*» (страдание), то в четвертом куплете аналогичную организующую функцию с таким же тройным повторением выполняет слово «*къурбан*» («жертва»):

Мавиле моя, не мучь меня, Мавиле моя, ой жаль, Я стану жертвой тебе.

Раз в году приносят священную жертву, Мавиле моя, ой жаль,

Каждый день я буду такой жертвой тебе [10, 78].

Большая сила пылкой страсти лирического героя неотделима от высокого благородства его любовного чувства. Это благородство, только что выразительно явленное в убедительных сентенциях о собственном самопожертвовании, о готовности всего себя посвятить любимой, с новой силой предстает в завершающем куплете. Здесь явственно восхищение красотой избранницы сердца, в том числе и ее пышными волосами («*сачынъ злядыр*»), которыми должно было бы окутать шею влюбленного («*Сар бойнума доландыр*»). Но главное — не только с пылкой экспрессией, но в то же время мудро и тактично, с афористичной четкостью подчеркивается необходимость именно искренней взаимной любви, надежд на которую не теряет лирический герой:

Если любишь, люби верно, Мавиле, ой жаль,

Любовь лишь на словах — к беде [10, 78].

Довольно стремительный и напряженный лирический сюжет песни способствует изысканной передаче динамичных штрихов и оттенков душевных переживаний пылко влюбленного, проявляющего трогательное восхищение милой, раскрывает все возрастающую тревогу и, наконец, отчаяние от разлуки с ней. Лирический герой умоляет не отвергать его, проникнуться его страданиями, уверяет в силе своей благородной самоотверженной любви, в конце концов, не теряет надежд на то, что избранница сердца все же приголубит его и будет искренней, верной в своих чувствах (хоть, кажется, в противном случае он готов гордо выносить горькую печаль).

Воспевание девичьей красоты, трогательное признание в любви, жалобные сетования, уговоры, пылки уверения, рассудительные напутствия... — вся эта гамма душевных движений и порывов свидетельствует о неодолимом стремлении лирического героя достичь взаимопонимания с любимой, она объединена настоятельными обращениями к девушке. Исключительное богатство интонаций подчинено здесь, прежде всего, страстной призывности,

в которой проявляется сила и высокое благородство любовного чувства. Это свидетельствует не только об остроте эмоций, но и о большом самообладании юноши.

Продиктованная мужеством, стойкостью, настойчивостью характера героя определенная сдержанность ощутима также в четкой и строгой подаче рифм, характерной для восточной поэтической формы рубаи (*aaba*). Правда, во вступительном куплете не три, а все четыре строки рифмуются (*aaaa*). Обращают также на себе внимание своеобразные внутренние созвучия первой строки, повторяющиеся далее в других куплетах: *Мавы иле мор догме, Мавилем, аман*. Рефренное обращение «*Мавилем, аман*», регулярно повторяющееся в каждом куплете, вынесено за пределы основной рифмующейся конструкции, вследствие чего в первой и третьей строках первого куплета возникает эффект редифа, далее нивелирующийся в связи с отсутствием основной рифмы в третьей строке. Интересно, что редиф вновь появляется позже, в предпоследнем куплете, где лирический герой ведет речь о самопожертвовании. Здесь в основной конструкции рифм присутствуют точное и тождественное созвучия (*бана — санъа — санъа*), а перед тождественным (во второй и четвертой строках) — точное перекликанье: *олайым санъа — къурбаным санъа*. На фоне общей четкости и последовательности в применении рифм такая насыщенность созвучий в первой и четвертой строках не может не наделять этим строфы особой эмоциональной окраской.

Грустная мелодия песни довольно проста, основана на поступенном движении в пределах октавы с одиночными ходами на терцию или кварту. За этой простотой, сдержанностью, соответствующей преимущественно мужественному характеру песни, чувствуется большое внутреннее напряжение, более непосредственно, более выразительно проявляющееся в пространных распевах, повторах отдельных музыкальных фраз, значительной изменчивости размеров, в особой экспрессивности инструментального вступления и интерлюдий.

Продиктованные страстным стремлением достичь согласия с любимой, настоятельные, зазывные обращения к ней, в которых чувствуется особая эмоциональная сила, неотделимая от мужественной благородной сдержанности, подчеркнутой лаконичными образными штрихами, афористичную упругостью, четкостью рифм и ритмики, элегичностью мелодичного рисунка — таковы существенные, приметные черты песни «*Мавилем*», песни о неодолимости любовных надежд.

Обеим рассмотренным песням присущи такие поэтические черты, как стремительное динамичное развитие лирического сюжета, богатство интонаций, выразительная и трогательная образность, символика которой подчас приобретает религиоз-

ную окраску. Характерны здесь в частности образы минарета и сакральной жертвы. В музыкальной поэтике обеих песен существенную роль играет лаконичная, но изысканная и красноречивая мелодика, прежде всего распевы, придающие звучанию особую взволнованность, эмоциональную насыщенность. И первое, и второе из рассмотренных фольклорных произведений можно отнести к печальным песням, песням несчастливой любви. Особенно грустная песня «Южсек минареден» («С высокого минарета»). Здесь лирическому герою, как отмечалось, даже представляется свое самоубийство. При этом следует напомнить, что в песне непосредственно не идет речь о самоубийстве, а лишь присутствуют мысли о нем.

Таким образом, эта песня все же не такая всецело безнадежная, как это может показаться на первый взгляд. А в песне «*Мавилем*» («*Мавиле моя*»), несмотря на вполне явственную, едва ли не ведущую в ней такую же грустную тональность, с особой выразительностью звучат оптимистичные ноты, настоящая надежда вопреки всем душевным и житейским невзгодам достичь взаимопонимания с любимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки — Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы / Ф. М. Алиев. — Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. — 600 с.
2. Бахшыш Ибр. Къырымтатар йырлары / Ибраим Бахшыш, Ильяс Бахшыш. — Симферополь: Госиздат Крымской АССР, 1940. — 142 с.
3. Бахшыш Ил. Къырымтатар халкъ йырлары / Ильяс Бахшыш. — Симферополь: Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2004. — 384 с.
4. Велиджанов М. Къырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында / Муртаза Велиджанов // Йылдыз. — 1992. — № 5-6. — С. 174-208; 1993. — № 1. — С. 198-202; № 4. — С. 208-223.
5. Гуменюк В. И. Крымскотатарская народная песня в исследованиях славянских фольклористов / В. И. Гуменюк // Крымскотатарский песенный фольклор: традиции и современность: сборник научных трудов. — Симферополь: ИТ «Ариал», 2021. — С. 12-17.
6. Гуменюк О. М. Кримськотатарська народна пісня в дослідженнях композитора і фольклориста Яг'я Шерфедінова / О. М. Гуменюк // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. — 2020. — Выпуск 10. — С. 75-79.
7. Керимов И. А. Исмаил Гаспринский узеринде базы фикир ве левхалар / И. А. Керимов // Труды НИЦ крымскотатарского языка и литературы КИПУ. Т. 1 / сост. Киримов Т. Н. — Симферополь: Крымучпедгиз, 2011. — С. 380-385.
8. Олесницкий А. Песни крымских турок: текст, перевод и музыка / Алексей Олесницкий. — Москва, 1910. — 85 с. / Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским институтом восточных языков. Выпуск 32.
9. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар /

Ягъя Шерфединов. — Симферополь: Крымское гос. изд-во; Москва: Гос. муз. изд-во, 1931. — 94 с.

10. Шерфединов Я. Звучит кайтарма — Янърай къайтарма / Ягъя Шерфединов. — Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1979. — 232 с.

Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Симферополь

Гуменюк О. Н., доктор филологических наук, профессор кафедры украинской филологии

E-mail: olvimy@mail.ru

11. Шерфединов Я. Янъра къайтарма — Звучи хайтарма / Ягъя Шерфединов. — Ташкент: Г. Гъулям адына эдебиет ве санъат нешрияты, 1990. — 230 с.

12. Refatov H. Qъгъm tatar j'rlarъ / Hasan Refatov. — Simferopol: Qъгъm devlet nesrijatъ, 1932. — 52 + 98 b.

Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University, Simferopol

Humeniuk O. M., Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature

E-mail: olvimy@mail.ru