

## Фольклористика

УДК 398.838 (=512.145)(045)

*О.Н. Гуменюк*

### КРЫМСКОТАТАРСКАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ ЛИРИКА. ЛЮБОВНЫЕ СТРАДАНИЯ НЕМОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА

Сложная гамма любовных переживаний немолодого человека передана в крымскотатарских народных песнях «Ай, кьара кьыз» («Ой, чернявая») и «Умер оджа» («Почтенный Умер»). Лирический сюжет в этих песнях развивается с помощью довольно неожиданных перипетий. В центре фольклорного произведения – внутренняя драма лирического героя. В лаконичных, эмоционально насыщенных куплетах песни «Ай, кьара кьыз» прослеживается изменчивая динамика интенсивных душевных терзаний героя, связанных с тоской по утраченной любви, с чувством неприкаянности и одиночества, незащищенности в немилосердном мире. Такие ощущения выразительно передаются с помощью красноречивых метафорических параллелей (образы усохшего степного курая – разновидности перекати-поля, омраченной утренней зари и др.). В песне «Умер оджа» раскрываются переживания пожилого человека, которому не суждено было испытать счастья в личной жизни, но который и в шаге от могилы остается равнодушным к женским прелестям. Образность, эмоциональный характер обеих песен отличаются красноречивой контрастностью, богатым разнообразием интонационных оттенков. Особенности ритмической и звуковой организации стихотворных строф выявляют глубинную музыкальность поэтических текстов, свидетельствующую об органической их связи с текстами музыкальными. Музыкальный строй рассматриваемых песен тяготеет к мажору, соответствует характерной для произведений ритмической упругости, а вместе с тем контрастирует с существенными аспектами образной и интонационной структуры, с преобладающим здесь минорным настроением, усиливающимся характерными для восточной музыкальной поэтики длинными распевами. Своеобразие словесной, а также музыкальной поэтики песен определяется динамичным развитием лирического сюжета, угадывающегося в эффектной контрастности образов и интонаций. Важную роль в песнях играют пронизательный психологизм, изысканная ритмическая организация, богатая звукопись.

*Ключевые слова:* крымскотатарский фольклор, лирика, любовная песня, переживания немолодого человека, словесная и музыкальная поэтика.

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1414-1420

В изучение крымскотатарского песенного фольклора внесли существенный вклад Алексей Олесницкий [9; 10], Юсуф Болат и Ибраим Бахшыш [4; 5], Рефик Музафаров [7; 8], Ягъя Шерфединев [11–14], Муртаза Велиджанов [6], другие фольклористы. Особо следует отметить фундаментальные фольклорные сборники, вышедшие в конце XX – начале XXI вв. в Крыму, над подготовкой которых плодотворно трудились Ильяс Бахшыш [2; 3], Эдем Налбандов [2], Февзи Алиев [1]. В предисловиях к этим сборникам и в немногочисленных публикациях отмечается жанрово-тематическое богатство крымскотатарского песенного фольклора, указывается на особое место в нем жанра любовной песни, подчеркивается значение народной песни в сохранении и развитии национальной культуры. Но все же пока еще недостаточно основательных работ, в которых рассматривались бы особенности поэтики песенного фольклора крымских татар, детально анализировались его характерные образцы. В некоторой степени восполнить существующий пробел призвана эта публикация, в которой рассматриваются широко бытующие, популярные крымскотатарские народные песни о любви – «Ай, кьара кьыз» («Ой, чернявая») и «Умер оджа» («Почтенный Умер»).

Лирический герой большинства крымскотатарских народных любовных песен, даже если это песни о печальной любви, – пылкий, часто восторженный юноша. Например, лирические герои песен «Бакьын достлар» («Взгляните, друзья») и «Мен ди бильдем, себеп кимдир» («Я не знаю, в чем причина») страдают от того, что без взаимной любви проходит их молодость: «Яшлыгымнын бир сефасын сюрьмедим» («Радости юности моей я не радуюсь»), «Он секизде бир яр севда, Ишь то ондан кульмедим» («В восемнадцать влюбился я и с тех пор не улыбаюсь») [11, с. 70, 72]. Вместе с тем встречаются песни, в которых трогательно раскрывается о любовных страданиях немолодых людей.

Сложная гамма любовных переживаний уже немолодого человека передана в песне «Ай, къара къыз» («Ой, чернявая»). Лирический сюжет здесь развивается с помощью довольно неожиданных перипетий. В центре фольклорного произведения внутренняя драма лирического героя. В первом куплете лирический герой обращается к девушке одновременно и с определенной симпатией, и с несколько надменной назидательностью:

Ай, къара къыз, къара къыз,  
 Башынъ, сачынъ тара къыз.  
 Менден санъа файда ёкъ.  
 Бар къысметинъ ара, къыз  
 (Ой, чернявая, чернявая,  
 Головку свою, волосы свои расчесывай, девушка.  
 С меня тебе толку мало [не подхожу я тебе],  
 Иди, ищи свою судьбу, девушка) [11, с. 69].

Слова «волосы свои расчесывай» можно трактовать по-разному. С одной стороны, мол, расчесывай, и я буду любоваться тобой, а с другой – нечесаная ты неряха. Если бы категорически превалировало второе значение, то дальнейшая строка должна была бы звучать так: «От тебя мне пользы мало [не подходишь ты мне]», но звучит она совершенно иначе. Может быть и такая интерпретация: ты еще совсем юная, в том возрасте, в котором еще не прячутся перед посторонними мужчинами с расчесыванием волос. Так или иначе, но в кратких строчках четко слаженной строфы таятся интенсивные душевные переживания лирического героя, связанные с его, может, и не до конца осознанным неравнодушием к чернявой девушке.

Перевести здесь «къара» как «черноволосая» побуждает то, что в последующих строках песни лирический герой снова обращает внимание на расчесывание волос, хотя Я. Шерфединов в своем подстрочном переводе трактует «къара къыз» как «девушка-смуглянка». Возможна и другая версия – «девушка с побережья», поскольку «къара» наряду со значением «черный» имеет менее распространенный смысловой оттенок – «берег». Такая версия тем более имеет право на существование, что в дальнейшем лирический герой представляет себя неотделимым от степных реалий, что по-своему подчеркивает внутренний драматизм лирического сюжета этой песни – для степняка девушка с побережья может предстать девушкой из далекого мира. Но однозначное признание любого из упомянутых значений все же не будет иметь слишком существенного влияния на общее содержание куплета.

Душевное смятение встревоженного влюбленного, едва обозначенное в первом куплете, отчетливее проступает во втором, где лирический герой, прибегая к яркому образному параллелизму, высказывает сожаление об утраченной счастливой любви:

Ах, орайман, орайман,  
 Чельде биткен кьорайман.  
 Кельген, кечкен ёлджудан  
 Мен яремни сорайман  
 (Ах, неприкаянный я, неприкаянный,  
 Как в степи высохший курай [перекатиполе].  
 У странника, проходящего мимо,  
 О любимой моей расспрашиваю) [11, с. 69].

Неприкаянность лирического героя, его житейская неустроенность и душевные переживания с новой силой обозначаются в градации печальных риторических вопросов последнего куплета. Здесь снова выступает характерный для песни образный параллелизм:

Джебелек откъа январмы?  
 Дженгесинъ алгъан онъармы?  
 Дженгесинъ ташлап къыз алса,  
 Танъ аткъанын дуярмы?  
 (Горит ли в огне джебелек [мелкая плотная трава]?  
 Может ли утешить жена брата?  
 Отвергнув ее и прислонившись к юной девушке,  
 заметишь ли, как брезжит рассвет?) [11, с. 69].

В трех лаконичных, эмоционально насыщенных куплетах песни прослеживается изменчивая динамика интенсивных душевных переживаний героя, связанных с тоской по утраченной любви, с чувством неприкаянности и одиночества, незащищенности в немилосердном мире. Эти переживания усилены красноречивыми метафорическими параллелями (образы усохшего степного курая – разновидности перекати-поля, омраченной утренней зари и т.д.).

Обращает на себя внимание довольно четкий и резвый стихотворный ритм песни. В первой строфе этот ритм соответствует некой бравате лирического героя, его несколько нарочитой самоуверенности, за которой пока скрываются тревожные переживания. А дальше четкость и живость ритма вступают в эффектный контраст с тоскливой страстностью интонаций, в результате чего усиливается ощущение внутреннего смятения, переживаемого субъектом лирического повествования. Интересно, что в последней строфе четкость стихотворного ритма несколько нарушается. Здесь в каждой строке сохраняется характерная и для предыдущих строф цезура перед тремя последними слогами, которые являются носителями рифмы, но в третьем куплете количество слогов перед цезурой увеличивается, что вносит элемент определенной дисгармоничности, созвучной нарастанию остроты ощущения житейской неустроенности и душевного страдания лирического героя. Целостность музыкального ритма при изменении ритма стихотворного обеспечивается увеличением интенсивности распевов (на одну ноту приходится больше слогов).

Упомянутая четкость и живость ритма, упругость поэтических фраз подчеркнуты системой словесных повторов и весьма своеобразной рифмовкой. Схожестью эмоционально усилительных повторов отмечаются начальные строки первого и второго куплетов: *къара кьыз, къара кьыз – орайман, орайман*. В следующих строках этих куплетов встречаются усилительные повторы в форме внутренней рифмы: *Башынъ, сачынъ; Кельген, кечкен*. В третьей строфе таких повторов нет, что в целом соответствует указанному ослаблению ее ритмической упругости. Здесь усиливается роль анафорической (начальной) рифмы: *Джебелек... – Дженъгесин... – Дженъгесин...* Намек на начальную рифму, входящую в систему упомянутых повторов, весьма ощутим и в первых двух куплетах, каждый из которых начинается характерным возгласом: *Ай... – Ах...* Богаты и полнозвучны здесь конечные рифмы, представляющие в весьма характерной для восточной поэзии конфигурации, наиболее распространенной в жанре рубаи: *aaba*. Конечные рифмы первой строфы по своему характеру представляет собой также весьма характерное для восточной поэзии сочетание точных и тавтологических (тождественных) созвучий (*къара кьыз – тара кьыз – ара кьыз*), что сообщает строфе особую мелодичность. Как известно, тождественность звукового сочетания после точной рифмы обозначается термином *редиф* (сочетание точного созвучия и реди́фа можно назвать рифмой реди́фного характера). Слово, которое фигурирует в тождественной рифмовке, проявляет, таким образом, свою особую значимость, на нем своеобразно фокусируется вся строфа, являющаяся, в сущности, обращением к девушке (*кьыз*). В значительной степени аналогичная рифмовка и во второй строфе. Точное созвучие здесь приходится на основную часть каждого из рифмующихся слов (*орайман – къорайман – сорайман*), а аффикс *-ман* (архаичное обозначение первого лица единственного числа в глаголе и других частях речи) фактически выполняет роль тождественной рифмы, которая опять же в контексте куплета имеет ко всему еще и важную семантическую функцию – здесь лирический герой не так обращается к кому-то, как сосредоточивается на своих собственных переживаниях. Некоторая потеря точности в рифме заключительной строфы (*янармы – онъармы – дуярмы*), так же как и ранее отмеченное ослабление здесь ритмической четкости, отнюдь не свидетельствует о снижении версификационного уровня в песне и имеет художественный смысл, сообразуясь с передачей смятения, душевной тревоги лирического героя.

Неотделима от изящной рифмовки и осязаемая здесь звукопись, которая придает неповторимое благозвучие каждой строке, но при этом особую выразительность и значимость приобретает в последней строке каждого куплета, способствуя, в частности, созданию соответствующего настроения. Вслушаемся, например, в звучание последней строки первого куплета: *Бар кьысметинъ ара, кьыз*. Чередование яркого, громкого *ар* с тихим, кротким *кьыс* (*кьыз*), повторяющееся здесь дважды, способствует передаче характерной для этой строфы затаенной тревожности. Не менее выразительна звукопись последней строки второго куплета: *Мен яремни сорайман*. Здесь все звуки и созвучия весьма отчетливо перекликаются. Эта звукопись ощутимо таит в себе в общем характерную для поэтики песни эффектную контрастность – строка чрезвычайно благозвучна, а вместе с тем в ней слышатся стоны (*мен, мни, ман*), вопли (*я, ай*), эмоциональные всплески (*яр, рай*), весьма уместные в контексте куплета и всей песни. Также красноречивы звуковые переливы в последней строке песни: *Танъ аткъанын дуярмы*.

Отмеченные особенности стихотворного ритма и звуковой организации строф проявляют глубинную музыкальность поэтического текста, которая, конечно же, свидетельствует о его органической связи с текстом музыкальным. Музыкальный строй песни тяготеет к мажору, соответствует присутствующей здесь ритмической упругости, а вместе с тем контрастирует с существенными аспектами образной и интонационной структуры. По-своему развивает упомянутую ритмическую упругость то, что здесь явственно довольно четкое чередование в основном простых и сложных музыкальных размеров, а смешанные размеры и связанная с ними особая орнаментальность, почти отсутствуют. Достаточно четко чередуются здесь короткие и длинные распевы, сообразуясь с ритмическим строем и упомянутой образной и интонационной контрастностью, отчетливо обнаруживая эмоциональную насыщенность песни. Почти каждый слог здесь распевается, а вместе с тем широкие распевы приходятся на середину (перед цезурой) или на конец строки. Наблюдается также чередование распевов (в конце первой и третьей строк) и фермат (в конце второй и четвертой). При повторе последних двух строк каждого куплета несколько изменяется ритмический и мелодический рисунок, распевы становятся довольно пространными, исчезают ферматы, чаще появляются синкопы. Все это служит выразительной передаче сложности, интенсивности и остроты переживаний лирического героя.

Образность и ритмомелодика этой песни отличаются красноречивой контрастностью, богатым разнообразием интонационных оттенков.

Не менее характерным образцом крымскотатарской народной песни, поэтизирующей душевные переживания уже немолодого человека, является такое фольклорное произведение как «Умер оджа» («Почтенный Умер»). Эта лирическая миниатюра представляет собой лаконичный, но образно и эмоционально предельно насыщенный монолог пожилого человека, который уже думает о близкой смерти. Долгая жизнь лирического героя, которая, как полагает он, уже близится концу, безрадостна, ведь она не озарена счастливой любовью. Он уже даже не мечтает о любви. Единственное его предсмертное желание высказывается с лирической проникновенностью и одновременно со своеобразным юмором, может, и с горькой самоиронией (оттенки чувств, передающиеся в крымскотатарском песенном фольклоре, часто неуловимы и не всегда поддаются четкому определению). Это желание собственно состоит в том, дабы юные девушки, а не священнослужитель – имам, не почтенный проповедник – оджа, осуществляли над ним погребальные обрядовые действия. Он жаждет, чтобы именно девушки копали ему могилу:

Меним адым Умер оджа,  
Къабирим бар уджан-уджа.  
Не имам керек, не бир оджа,  
Къызлар къазсын къабаримны  
(Меня зовут Умер оджа,  
Могилу мою выкопят вдоль и поперек.  
Ни имам не нужен мне, ни проповедник,  
Пусть лучше девушки копают мне могилу) [11, с. 70].

Во втором куплете сначала объясняется причина такого неожиданного завещания (жизнь без счастливой любви), а затем заветное желание высказывается снова (как и в предыдущем куплете, оно повторяется дважды), в итоге в этом высказывании слышатся не только лирическая проникновенность и горькая ирония, но и твердая решительность, настойчивость:

Азмакъ иле, тозмек иле,  
Яр булунмаз кезмек иле.  
Алтын курек къазма иле,  
Къызлар къалсын дженаземы  
(Горюя, страдая,  
Блуждая, я не нашел любви.  
И золотой лопатой не копайте,  
Пусть девушки совершат похоронный обряд) [11, с. 70].

Вполне возможно, что в основе возникновения этой песни таятся какие-то архаические верования в магическую силу юной девичьей красоты, силу, как бы дающую возможность в потустороннем мире почувствовать блаженство, которого не удалось испытать в мире бренном. Однако такие реалии

как *имам, оджа*, вероятно, свидетельствуют о более поздних образных и эмоциональных наслоениях. Так или иначе, это устно-поэтическое произведение ввиду особенностей своего тематического направления и поэтики отчетливо вписывается в жанровую парадигму самых ранних дошедших до нас образцов крымскотатарского песенного фольклора, для которых характерны философичные раздумья и длинные распевы. Мотив старости и ожидания близкой смерти в контрастном сопоставлении с мотивом юной девичьей красоты неотделим здесь от своеобразной медитативности. Этот мотив во многом определяет характер звучания, ритмомелодику рассматриваемой песни.

Четкий стихотворный ритм, подчеркиваемый цезурой (цезура несколько нарушается лишь в третьей строке первой строфы, что может служить знаком особого волнения персонажа в начале решительного заявления), является здесь основой довольно сложного и причудливого музыкального ритмического рисунка, созвучного присущему песне богатству интонационных оттенков. Звучание песни характеризуют изменчивость музыкального размера (от простого к сложному и смешанному), значительное и часто неожиданное, внезапное колебание длины нот (от половинных к шестнадцатым), использование триолей, большого количества фермат и, конечно же, пространных распевов. Распевы случаются в начале и в середине строк, а в основном приходятся на их попеременно предпоследние и последние слоги [11, с. 70]. Все это призвано передать сложную гамму душевных переживаний лирического героя.

Весьма изысканные в этой песне рифмы. Тройное рифмованное созвучие сменяется строкой будто нерифмованной (отсутствие рифмы здесь можно воспринимать как проявление определенного смятения лирического героя, ведь все-таки речь идет о могиле – *къабир; къабирим* – моя могила; *къабиримни* – мою могилу). Однако эта последняя, будто не рифмованная, строка первой строфы после своеобразной паузы (дальнейшей тройной рифмы) перекликается с последней строкой второй строфы (*къабиримны* – *дженаземы*). Следовательно, оба куплета песни дополнительно скрепляются общей рифмованной конструкцией: *aaab – cccb*. Особенно изысканна рифмовка второй строфы, где присутствует часто встречающийся в восточной поэзии реди́ф, предполагающий сочетание точных и тождественных (тавтологических) рифм. Характерны и другие виды созвучий, в том числе внутренняя рифма в первой строке этой строфы: *Азмакъ иле, тозмек иле*. Рифма в третьей строке второй строфы несколько теряет свою точность, но при этом остается богатой и достаточно полнозвучной: *...тозмек иле – ...кезмек иле – ...къазма иле*. Вместе с тем здесь определенная потеря точности компенсируется звучанием предыдущего слова, которое выступает в форме своеобразной, будто завуалированной внутренней рифмы: *...курек къазма иле*. Но эта своеобразная внутренняя рифма перекликается не только с заключительными рифмами предыдущих двух строк этой строфы (*тозмек, кезмек*), но и предстает отзвуком близкого по фонетике слова перед цезурой в середине соответствующей строки предыдущей строфы. Следовательно, эта несколько отдаленная, но очень точная перекличка (*керек – курек*) еще больше скрепляет характерную для обоих куплетов общность рифмованной конструкции.

В каждом из двух по-своему интересных вариантов песни, представленных в антологии Ф. Алиева, первые две строфы отличаются от рассмотренных лишь отдельными деталями. Вместе с тем добавляется третья строфа, в которой воспеваются девичьи прелести: «Джаным, къызлар, козюм къызлар...» («Утешение души моей, девушки, глаз моих, девушки...») [1, с. 55]. Но здесь несколько теряется изобретательность рифмовки, присущая варианту Я. Шерфединова.

Переживания пожилого человека, которому не суждено было испытать счастья в личной жизни, но который и в шаге от могилы остается равнодушным к женским прелестям, изысканно поэтизируются в песне «Умер оджа».

Среди песен любви, занимающих превалярующе место в крымскотатарском песенном фольклоре (более половины песен всех иных жанрово-тематических циклов, вместе взятых), фигурируют преимущественно устно-поэтические произведения, в которых субъектом лирического повествования предстает пылкий восторженный юноша. Тем более интересны песни, являющиеся выражением девичьих грез либо разочарований; богатых, уверенных в себе людей, обладающих определенным социальным положением, но жаждущих любви, и др. Особо можно выделить песни о любовных переживаниях уже далеко немолодых людей, характерные образцы которых рассмотрены в настоящей публикации. Это, как видим, лаконичные песенные миниатюры, которым присуща особая образная и эмоциональная насыщенность. Эти песни характеризуются четким, упругим стихотворным ритмом, живость которого эффектно контрастирует с их основным печальным звучанием. В музыкальном тексте эта упруг-

гость и живость ритма несколько вуалируется и печальное звучание существенно усиливается, преимущественно благодаря характерным для восточного мелоса длинным распевам. Динамичное развитие лирического сюжета, угадывающегося в эффектной контрастности образов и интонаций, пронизательный психологизм, изысканная ритмическая организация, богатая звукопись определяют своеобразие словесной, а также музыкальной поэтики рассмотренных крымскотатарского народных песен.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки – Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымупедгиз, 2001. 600 с.
2. Бахшыш Ил., Налбандов Э. Къырымтатар халкъ йырлары. Акъмесджит: Таврия, 1996. 448 с.
3. Бахшыш Ил. Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь: Къырым девлет окъув нешритты, 2004. 384 с.
4. Болат Ю., Бахшыш Ибр. Къръмтатар йырлары. Симферополь: Къырым АССР девлет нешритты, 1939. 150 с.
5. Болат Юс., Бахшыш Ибр. Йыр акъкъында // Болат Ю., Бахшыш Ибр. Къръмтатар йырлары. Симферополь: Къырым АССР девлет нешритты, 1939. С. 3–30.
6. Велиджанов М. Къырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында // Йылдыз. 1992. № 5–6. С. 174–208; 1993. № 1. С. 198–202; № 4. С. 208–223.
7. Музафаров Р. Очерки фольклора тюркоязычных народов: автореф. дис. ... д. филол. н. Баку: Академия наук Азербайджанской ССР, 1967. 28 с.
8. Музафаров Р. Об изучении фольклора крымских татар // Советская тюркология. Баку, 1970. № 6. С. 110–113.
9. Олесницкий А. Песни крымских турок / Под ред. Вл. А. Гордлевского. М.: Лазаревский институт восточных языков. 1910. 172 с.
10. Олесницкий А. Предисловие // Олесницкий А. Песни крымских турок / Под ред. Вл. А. Гордлевского. – М.: Лазаревский институт восточных языков. 1910. С. 7–12.
11. Шерфединов Я. Звучит кайтарма – Янърай къайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1979. 232 с.
12. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымское гос. изд-во; М.: Гос. муз. изд-во, 1931. 94 с.
13. Шерфединов Я. Предисловие // Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымское гос. изд-во; М.: Гос. муз. изд-во, 1931. С. 3–9.
14. Шерфединов Я. Янъра къайтарма – Звучи хайтарма. Ташкент: Г. Гъулям адына эдебият ве санъат нешритты, 1990. 230 с.

Поступила в редакцию 19.09.2023

Гуменюк Ольга Николаевна, доктор филологических наук,  
профессор кафедры русской и украинской филологии  
Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова  
252015, Россия, Республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8  
E-mail: olvimy21@gmail.com

**O.N. Gumenyuk**

**CRIMEAN TATAR FOLK LYRICS. LOVE SUFFERING OF ELDERLY MAN**

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1414-1420

The complicated gamma of the love relationships of the person who is not young anymore, is described in the Crimean Tatar folk songs “Ay, qara qız” («Oh, dark-haired girl») and “Umer oja” (“Venerable Umer”). The lyrical plot in these songs develops with the help of the quite unexpected vicissitudes. The inner drama of the lyrical character is in the centre of these folk compositions. In laconic, emotionally rich verses of the song “Ay, qara qız” one can notice the changeable dynamic of the intensive soul experience of the character, which is connected with the longing of the lost love, feeling of sadness and loneliness, being unprotected in the wicked world. This experience is being made stronger with the help of eloquent metaphorical parallelisms (the images of the dry steppe *kuray* – the kind of tumbleweed, darken dawn etc). The song “Umer oja” reveals the suffering of an elderly man who destined to experience happiness in his personal life, but who, even one step from a grave, remains partial to women’s charms. The imagery as well as the emotional character of both songs are distinguished by eloquent contrasts and rich variety intonation shades. The peculiarities of the rhythmic and sound organization of the verses show the deep musicality of the poetic texts, and it demonstrates their organic connection with the musical ones. The musical formation of the investigated songs gravitates towards major scale, corresponds to the rhythmic elasticity, characteristic to this composition, but at the same time it is contrastive to the essential

aspects of their image and intonation structure, with the prevailing minor mood here, chanced by the long chants characteristic of oriental musical poetics. The originality of the verbal as well as musical poetics of the songs is determined by the dynamic development of the lyrical plot, discernible in the spectacular contrast of images and intonations. An important role is played here by perceptive psychological quality, sophisticated rhythmic organization and rich sound design.

*Keywords:* Crimean Tatar folklore, lyrics, love song, suffering of elderly man, verbal and musical poetics.

#### REFERENCES

1. Aliev F.M. Antologia krymckoi narodnoi muzyki – K"yrymr khalk" muzykasynyn" antologiasy [Anthology of Crimean folk music]. Simferopol, Krymchpedgiz Publ., 2001. 600 p. (In Russian and Crimean Tatar).
2. Bakhshysh II., Nalbandov E. K"yrymtatar khalk" iyrlary [Crimean Tatar folk songs]. Ak"mesdzhyt, Tavryia Publ., 1996. 448 p. (In Crimean Tatar).
3. Bakhshysh II. K"yrymtatar khalk" iyrlary [Crimean Tatar Folk Songs]. Simferopol, K"yrym devlet ok"uv neshriyaty, 2004. 384 p. (In Crimean Tatar).
4. Bolat Yus., Bakhshysh Ibr. K"yrymtatar iyrlary [Crimean Tatar Songs]. Simferopol, K"yrym ASSR Devlet Publ., 1939. 150 p. (In Crimean Tatar).
5. Bolat Yus., Bakhshysh Ibr. Iyr ak"k"ynda [About the songs]. Bolat Yus., Bakhshysh Ibr. K"yrymtatar iyrlary [Crimean Tatar Songs]. Simferopol, K"yrym ASSR devlet neshriyaty., 1939. Pp. 3–30. (In Crimean Tatar).
6. Velidzhanov M. K"yrymtatar khalk iyrlaryny" siozleri ak"k"ynda [About the words of Crimean Tatar folk songs]. Iyldyz [Star]. 1992. № 5–6. P. 174–208; 1993. № 1. P. 198–202; № 4. Pp. 208–223. (In Crimean Tatar).
7. Muzafarov R. Ocherki fol'klora tiurkoyazychnykh narodov: avtoreferat disertatsyi ... doktora filologicheskikh nauk [Studies of folklore by Turkic-speaking peoples: Dissertation abstract for ... Doctor of Philology]. Baku, Academy of Sciences of Azerbaijan SSR, 1967. 28 p. (In Russian).
8. Muzafarov R. Ob izuchenii fol'klora krymskikh tatar [About the studying of folklore by Crimean Tatar]. Sovetskaya tiurkologia [Soviet Turkology]. Baku, 1970. № 6. Pp. 110–113. (In Russian).
9. Olesnitski A. Pesni krymskikh turok [The Songs of Crimean Turks]. Moscow, Lazarevski institut vostochnykh yazykov Publ., 1910. 172 p. (In Russian and Crimean Tatar).
10. Olesnitski A. Predislovie [Preface]. Olesnitski A. Pesni krymskikh turok [The Songs of Crimean Turks]. Moscow, Lazarevski institut vostochnykh yazykov Publ., 1910. Pp. 7–12. (In Russian).
11. Sherfedinov Ya. Zvuchit kaitarma – Yanrai k"aitarma [K"aitarma rings]. Tashkent, Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni G. Guliyama, 1979. 232 p. (In Russian and Crimean Tatar).
12. Sherfedinov Ya. Piesni i tantsy krymskikh tatar [Songs and dances by Crimean Tatars]. Simferopol, Krymgosizdat Publ.; Moscow, Gosizdat Publ., 1931. 94 p. (In Russian and Crimean Tatar).
13. Sherfedinov Ya. Predislovie [Preface]. Sherfedinov Ya. Piesni i tantsy krymskikh tatar [Songs and Dances by Crimean Tatars]. Simferopol, Krymgosizdat Publ.; Moscow, Gosizdat Publ., 1931. P. 3–9. (In Russian).
14. Sherfedinov Ya. Yan"ra k"aitarma [Ring, k"aitarma]. Tashkent, G.Guliyam adyna edebiat ve san"at neshriyaty, 1990. 230 p. (In Russian and Crimean Tatar).

Received 19.09.2023.

Gumeniuk O.M. Doctor of Philology, Professor in department of Russian and Ukrainian philology  
Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University  
Uchebnyi lane 8, Simferopol, Crimea, Russia, 295015  
E-mail: olvimy21@gmail.com