



О.М. Гуменюк

КРИМСЬКОТАТАРСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ПРО ЩАСЛИВЕ КОХАННЯ. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ

НАД ЗБИРАННЯМ та вивченням кримськотатарської народної пісні плідно працювали такі фольклористи, як О. Олесницький, Д. Кончевський, М. Веліджанов та інші (див. нижчеподаний покажчик «Джерела та література»). Першою найбільш ґрунтовною відповідною фольклористичною працею, думається, слід вважати збірник, виданий Я. Шерфедіновим [Шерфединов 1979]. Опубліковані в цьому збірнику записи стали основним матеріалом для цієї статті. Враховано також публікації, які з'явилися в останні роки в Сімферополі, насамперед антологія Ф. Алієва [Алієв 2001] та збірник Іл. Бахшиша [Бахшиш 2004]. Попри певні здобутки в науковому осягненні кримськотатарської фольклорної лірики, специфіка її самотубної поетики ще не стала предметом ґрунтовного вивчення.

Хоч більшість творів кримськотатарської фольклорної любовної лірики – це пісні печального кохання, все ж можемо виділити серед них і немало таких, де превалюють щасливі й світлі відчуття. В цих піснях виявляється шире захоплення постаттю милої, її несказанною вродою. Тут передаються радісні переживання зустрічей із коханою, але здебільшого розкриваються сподівання на нові зустрічі, виповідаються мрії про побачення, про одруження. Не раз ці мрії набувають легкого еротичного забарвлення, як-от у пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся»), герой якої волів би шовком обвитися довкола милої, або ж поєднуються з палкою жагою, як, наприклад, в піснях «Антериси ала бенъзеюр» («Яскраве плаття до лица») чи «Есмери яврум» («Моя смаглява крихітка»). В останній звучать мотиви любові й смерті, герой ладен вмерти в солодких обіймах милої, ладен заради любовної втіхи принести себе в жертву Богу. В пісні «Черкес кызы» («Черкешенка») зворушливо

зображаються юначі мрії про весілля, проте, як герой прагне привести кохану в батьківський дім. У деяких піснях, як-от у пісні «Тат кызы» («Дівчина з гір»), звучить мотив викрадення нареченої.

У піснях означеного циклу переважають піднесені інтонації, які найчастіше поєднуються з лагідною задушевністю, ліричною проникливістю, не раз також із пристрасною експресивністю. Інколи з'являються нотки бентежні, журливі, іронічно-сумовиті, як, наприклад, у пісні «Иппийджан» чи в пісні «Тань йылдызы» («Вранішня зоря»). Але такі нотки здебільшого поступаються місцем більш твердим, рішучим інтонаціям, які знаменують віру героя у здійснення його сподівань, у щасливе поєднання з милою. Багатство інтонаційних відтінків, їхні перегуки зумовлюють жваву грайливість, властиву більшості життєствердних любовних пісень, як правило, невіддільну від їхньої світлої піднесеності й лагідної задушевності.

У центрі образної системи майже кожної любовної пісні – постать милої. Про її незрівнянну вроду свідчать, зокрема, традиційні портретні деталі: карі очі (*зля козьлю*), рідше (як-от у пісні «Тат кызы» – «Дівчина з гір») небесно-голубі очі (*кокче козьлери*) або, як у пісні «Ельмалым», фіалкові (*козьлери мавы*); чорні брови (*къашлери къаре*), до того ж не раз ідеться про брови тонкі й виразні, як намальовані (*къалем иле чекильмишидир къашлери*); рум'яні щічки (*ал янакълар*); пишне (соболіне) волосся, від плеча до плеча (*самур сачлары, бир омуздан бир омуза*); білі пухкі руки (*без томбул эллери*); тендітний стан (*индже белли*); легка гнучка хода (*усул-усул гель*)... У багатьох піснях, а в піснях радісно-піднесених найчастіше, особливе збудження й замилювання закоханого викликає ваблива родимка на дівочому обличчі, здебільшого на щічці (*янагъында бенъи*

вар), не раз двійко родимок (*чифте бенълер*), інколи – просто родимки, кількість їх не вказується, як-от у пісні «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»).

Як правило, в тій чи іншій пісні подається не більше як три-чотири з відзначених портретних деталей, які у своєму лаконізмі вельми промовисті й не потребують зайвого декору. Та все ж у багатьох піснях задля посилення емоційної впливовості вони набувають відповідної їхньому характеру вельми тактовної метафоричної мальовничості. Тоді щічки не просто рум'яні, а схожі на троянди (*Янакълары гуле бенъзеюр*), очі мов дві зірки (*Эки йылдыз эля козьлеринъ*), або алмази (*эльмаздай козюнь*), або маслини (*зейтундир козю*), і сама кохана мов зоря (*бир йылдызсынъ*), а ще вона струнка, як м'ягода гілочка (*Дал фидан бойлыдыр озю*), як кипарис (*сельби киби*), як тростинка (*Къамыша бенъзер Зеранынь бели*), вона солодка, як мед (*балдан татлысынъ*), і вуста її медові (*дудагъы баллы*).

Вираз «медові вуста» може бути пов'язаний зі спогадами чи мріями про поцілунок, як-от у пісні «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»). Але його можна трактувати і як вияв захоплення солодкою мовою, яка лине з вуст коханої, що, наприклад, підкреслюється в пісні «Черкес къызы» («Черкешенка»), де є такий рядок: *Дудагъынъдан бал да акъар* (З вуст твоїх ллеться ж мед). Таке доповнення до поетизованого портрета милої, як солодкий голос, приємне звучання мови, особливо поширене в радісно-піднесених любовних піснях, очевидно, з тієї причини, що насамперед взаємне кохання дає змогу частіше втішатися розмовою з любою дівчиною. Зачарування мовою милої набуває вишуканої, здебільшого метафорично означеної виразності: моєї милої щебетлива мова (*яремнишь чытыр-нытыр диллери*), ручаєм плине солодка мова твоя (*Сувдай акъар шырын сёзьлеринъ*), покохав я тебе за мову твою (*Сени севдим сёзинъ ичюн*), мова твоя солов'їна (*бульбульдай сёзинъ*).

У піснях про щасливе кохання нерідко зустрічаються характерні епітети, що підкреслюють як зовнішню вроду, так і внутрішню чарівливість коханої: *назлы* (ніжно-грайлива, кокетлива), *шайлы* (гожа), *шанлы* (славна), *арув* (мила, хороша), *мердане* (ладна), *сабырлы* (стримана, сором'язлива)

тощо. Багато тут риторичних зворотів, покликаних увиразнити шире захоплення незрівнянною постаттю любої красуні: *сенинь киби гузель алмаз* (такої, як ти, красуні більше нема), *сендай болмаз* (подібною до тебе нема), *не де гузельсинъ!* (яка ж ти вродливиця!), *не дюльбердир гузели!* (яка ж ти пречудова красуня!)... Емоційність подібних зворотів часто посилюється з допомогою характерних пісенних вигуків: *ой* (*ой да назлысынъ* – ой яка ж ти чарівна), *айды*, *ай*, *ах*, *вах*, *яр*, *оф*... Симптоматично, що тут майже відсутній вигук «аман», найбільш поширений у піснях печального характеру. Проникливий ліризм пісень поглиблюється, набуває особливо зворушливих відтінків унаслідок нерідко вживаних тут пестливих звертань до милої. Не раз вживається звертання «*джаным*» («душа моя»), яке, наприклад, у приспіві пісні «Антериси ала бенъзеюр» («Яскраве плаття до лица») стає ефектною строфічною епіфорою. Зустрічаються також такі звертання: *гуль* (трояндо), *баарь* (весно), *гузель* (красуне), *мелегим* (ангеле мій), *къозум* (ягнятко моє), *яврум* (пташенятко моє), *гонъюлюмнинъ гогерджини* (душі моєї голубко).

Усі ці поетичні означення сприяють досягненню тієї незвичайної емоційної напруги, схвильованості, зачудованості, яка найвиразніше свідчить про незрівнянну вроду й душевну чарівність коханої. Ця схвильованість і зачудованість є також чи не найбільш прикметною рисою суб'єкта ліричної оповіді. Їй підпорядковані всі інші його ознаки, які відчуються чи вгадуються в пісенних текстах: палка жагучість і лагідна мрійливість, рішуча настійність і чутлива бентежність... Ці, здавалося б, такі протилежні характерні ознаки часто парадоксально поєднуються в постаті одного ліричного героя, в одній пісні, що значною мірою зумовлює особливу емоційну насиченість того чи іншого фольклорного твору. Не раз певна трансформація цих ознак зумовлює динаміку розвитку ліричного сюжету, позначеного контрастним протиставленням емоційних станів – непевно-тривожного й радісно-піднесеного, як у пісні «Ачыл, ачыл дагълар» («Розступіться, розступіться, гори»), жалісливо-зневіреного й пройнятого твердою впевненістю, як у пісні «Узунджыдан» («Вздовж Узунджи»). Розвиток ліричного сюжету також часто пов'язаний

із грою настроєвих відтінків, як-от у пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся»), де закоханий хоч і не тішиться зустріччю з милою, але все ж не втрачає сподівання на таку зустріч, чи в пісні «Бугунь айнынъ он дёрти» («Нині чотирнадцятий день місяця»), де навіть тривожне переживання довгої розлуки не затмарює світлої мрійливості. А в пісні «Иппийджан» тривожного зачарування обраницею серця не притлумлює гостре відчуття невпинності плину часу, означуване з допомогою контрастного протиставлення вікових характеристик ліричного героя: *яшлыгъым* (замолодий) – *къартлыгъым* (застарий).

В образній системі кримськотатарської народної пісні, що підтверджує й розглянутий цикл, важливу роль відіграють пейзажні штрихи, які здебільшого набувають символічних вимірів. Чи не найчастіше зустрічаються образи гір, що залежно від контексту знаменують і рідну землю, і розлуку з нею та з коханою, і складність досягнення омріяної мети, і надію на таке досягнення... У радісно-піднесених піснях драматизм таких образів відносно легко долається, й відтак вони стають своєрідним мальовничим акомпанементом втішних відчуттів, що характерно, наприклад, для таких фольклорних творів, як «Тат къызы» («Дівчина з гір»), «Ачыл, ачыл дагълар» («Розступіться, розступіться, гори»), «Узунджыдан» («Вздовж Узунджи»). Подібну функцію також нерідко виконують образи морського берега й морського простору, як-от у тій же пісні «Ачыл, ачыл дагълар» чи в пісні «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»).

Досягненню та увиразненню відзначеної символічності, зокрема, сприяє такий прикметний пісенний засіб, як поетичний паралелізм. Він часто набуває розгорнутого характеру, як у щойно згаданих піснях, а часом постає промовистою мальовничою деталлю: *Бир таш аттым, пенджерге такъ-такъ этти, такъ этти, / Бир яр ичюн юречигим, ах этти* – Кинутий у вікно камінець стукотить, стукотить, / Через милу серце моє тьохкає; *Шу Ялтанынъ сарайлары, / Эм боялы, оймалы, Яра насыл тоймалы?* – Ці палаци Ялти, / І мальовані, і різьблені, Як серед них любов'ю натішитися?

Не раз символами любовної надії та втіхи постають традиційні пісенні образи чистої прохолодної води – джерело, криниця, фонтан; духмяних квітів – троянди, іриси; соковитих плодів – яблуко, черешня, персик. Часто ці промовисті образи, точніше, образні деталі входять до більш панорамної картини саду, також вельми промовистої і традиційної, як, наприклад, у піснях «Назлым, аман» («Чарівлива моя, ой леле»), «Черкес къызы» («Черкешенка»), «Бугунь айнынъ он дёрти» («Нині чотирнадцятий день місяця»), «Лейлям».

Переважна більшість аналізованих пісень – це монологічні звернення до милої, пройняті захопленням її вродою й прагненням прихилити її серце. Інколи це звернення до явищ природи із запрошенням їх у свідки й помічники в досягненні жаданої мети. Наростання любовної пристрасті, не раз поєднане з доланням сумнівів і тривог, здебільшого визначає тут рух ліричного сюжету, позначеного, як щойно говорилося, зміною контрастних емоційних станів чи грою настроєвих відтінків. Це наростання пристрасті часто підкреслюється з допомогою рефрену, переважно більш емоційно відкритого й більш розлогого, ніж куплети.

За ліричним сюжетом нерідко проглядаються риси сюжету фабульно-оповідного, риси, окресленню яких прислужуються деякі соціально-побутові деталі. Скажімо, ми доволі виразно уявляємо, як мрійливий герой пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся») підкрадається в сутінках до вікна милої й викликає її, кидаючи в шибку стукітливий камінчик, та, не дочекавшись дівчини, з прикрістю кидає ще один камінчик у комиші. А герой пісні «Черкес къызы» («Черкешенка») подає картини омріяного весілля. У пісні «Зейнебим» («Зейнеб моя») закоханий дарує дівчині гребінь зі слонової кості й срібний пасок, що їх він, як видно, змайстрував сам. Доволі складні фабульні перипетії змальовуються в пісні «Ачыл, ачыл дагълар» («Розступіться, розступіться, гори»). Тут герой, долаючи розлуку з рідним краєм, дістається рідного ялтинського берега, де, долаючи тривожні вагання, обирає з трьох милих йому красунь одну, вочевидь усвідомлюючи, що саме її він по-справжньому кохає. Особливо багата й насичена не лише

мерехтливими емоційними відтінками, а й деталями доволі напруженого фабульного руху пісня «Бугунь айнынъ он дёрти» («Нині чотирнадцятий день місяця»). Динамічна взаємодія основного ліричного сюжету й підпорядкованих йому епічно-оповідних рис посилює емоційну впливовість пісенного плину, надає йому особливої піднесеності, панорамності, а часом і певної драматичної напруги.

Для більшості радісно-піднесених пісень вельми характерна вигадлива система повторів – повторюються окремі поетичні фрази, рядки, строфи, що сприяє злагожденій віршованій організації тексту, посилює його емоційність. Розгалужені й розмаїті потрійні повтори у трьох куплетах в образному аспекті вельми стриманої та лаконічної пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся») ефектно контрастують з цією стриманістю та лаконізмом і виразно передають складну гаму тривог і сподівань закоханого мрійника. Словесні повтори, певна ідентичність синтаксичних конструкцій окремих рядків і строф пісні «Узунджыдан» («Вздовж Узунджи») сприяє досягненню тієї чіткості, карбованості віршованої мови, яка цілком відповідає завзятій рішучості ліричного героя, його прагненню неодмінно досягти своєї мети.

Повторення аналогічних синтаксичних конструкцій, та ще й увиразнення його словесно-звуковими анафорами або й епіфорами (так звана амебейна композиція), вельми прислуговується досягненню особливої настроєвості (піднесеності, грайливості), дуже характерної для пісень про радість любовної втіхи. Вкрай промовиста з цього погляду пісня «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»). Цей поетичний засіб присутній також у піснях «Тат кызы» («Дівчина з гір»), «Эсмери яврум» («Моя смаглява крихітка») та інших.

У піснях про щасливе кохання маємо вигадливе римування, відповідне їхній емоційній піднесеності. Рими тут переважно чіткі й точні, як, наприклад, у пісні «Эки чешме ян-яна» («Два водограї поряд»): *ян-яна – къана-къана – ... ан-ана – къайнана; кираз – без – яз; алма (яблуко) – алма (не рви) – кълма; чи в пісні «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»): башында – кълшында; хане-хане – дане-дане; мерса –*

бурса; сувсам – ювсам; четинде – бетинде. Часто з'являється характерний для східної поезії редиф, як-от у пісні «Бугунь айнынъ он дёрти» («Нині чотирнадцятий день місяця»): *керек истер – терек истер – юрек истер; або в пісні «Лейлям (Базара да барайым...)» – «Лейля (Я на базар ходив...)»: башынъ ичюн – кашынъ ичюн; боюнъ ичюнъ – союнъ ичюн.* Не раз роль редифу виконує вміщене наприкінці рядків, здебільшого у приспіві, ніжне звертання до коханої, як-от у пісні «Антериси ала беньзеюр» («Яскраве плаття до лица»): *гузельсинъ, джаным – назлысынъ, джаным – татлысынъ, джаным; чи в пісні «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води»): алы, гузель – баллы, гузель – гулю, гузель...* Таку ж роль може виконувати ім'я коханої – особливо показова з цього погляду пісня «Иппийджан». Ефект редифу не раз створюють характерні пісенні вигуки.

Немало в проаналізованих пісенних творах тавтологічних та суфіксальних рим, що загалом характерно для фольклорної поезики, нерідко трапляються також приблизні рими. Але ця особливість аж ніяк не свідчить про брак естетичного чуття чи майстерності у далеких невідомих творців цих пісень, навпаки – вона, як правило, виконує певну, часом дуже виразну художню функцію. Скажімо, в рясній на словесно-синтаксичні повтори пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся») надто точні основні рими, певно ж, створювали б відчуття надмірної скучності, зате які справді вишукані маємо тут приблизні рими: *сачлары – кълшылари* (тут маємо на додачу ще й коротку точну риму: *бар – яр*); *такъ-такъ эти – ах эти; сазлара – кълызлара.* Не менш вишукані приблизні й суфіксальні рими в так само завдяки словесно-синтаксичним повторам ладно скроєній пісні «Узунджыдан» («Вздовж Узунджи»): *мен кечалмам – мен ичалмам – вазгечалмам.* Переважають тавтологічні й суфіксальні рими і в пісні «Лейлям (Ах, шу козьлеринъ)» – «Моя Лейля (Ах, ці очі твої...)». Тут часто вживаний суфікс *-им (-ым)* творить не лише прикінцеву, а й внутрішню риму, яка разом з іншими суфіксальними, а також точними й тавтологічними римами (*бракъма мени – якъма мени*) підкреслює бентежні почуття закоханого. Не раз саме поєднання точних, приблизних,

тавтологічних і суфіксальних рим, їхнє вигадливе чергування, як-от у піснях «Яр сенинь киби гузель олмаз» («Милої такої, як ти, красуні нема»), «Черкес кызы» («Черкешенка»), «Мердане» та інших, увиразнюють емоційність фольклорного твору, посилюють динаміку ліричного сюжету тощо.

У деяких піснях, у таких, наприклад, як «Эвлери бар сув башында» («Будівлі біля води») чи «Зейнебим», з'являється початкове римування. У звуковій організації багатьох творів помітну роль виконують внутрішні рими, міжрядкові перегуки, промовистий звукопис – внутрішні асонанси, алітерації. З цього погляду примітні такі пісні, як «Бугунь айнынъ он дёрти» («Нині чотирнадцятий день місяця»), в якій збудженість ліричного героя набуває доволі виразного звукового оформлення («*Къар ягъар – курек истер, / Мейвалар – терек истер*»), «Тань йылдызы» («Вранішня зор»), «Иппийджан» та інші.

З-поміж способів римування найпоширеніший у цих піснях той, що найбільш характерний для рубаї (ааба), мабуть, через те, що цей спосіб здатний ефектно сприяти передачі розмаїтих інтонаційних відтінків, зокрема дає змогу легко досягти особливої грайливості. Нерідко стрічається парне римування, також потрійне. У куплетах окремих пісень поєднуються різні способи римування. Скажімо, в пісні «Тат кызы» («Дівчина з гір») подається парне римування, вельми відповідне властивим їй закличним інтонаціям – раз у раз повторювані парні рими ніби підкреслюють настійність героя. А в передостанньому куплеті, особливому за своїм змістом, адже тут ідеться про прагнення викрасти дівчину, втекти з нею, і римування особливе – черезрядкове. Паузи в римах ніби покликані передати пов'язане з цим прагненням певне відчуття таємничості. Прикметно, що ці паузи врешті компенсуються внутрішньою римою у третьому рядку, що відповідає наростанню рішучості після певного вагання. Дещо хаотичні зміни способів римування суголосні душевному сум'яттю героя пісні «Ачыл, ачыл дагълар» («Розступіться, розступіться, гори»). Лише в останній строфі маємо послідовне чергування двох потрійних рим – тут спосіб римування вирівнюється, що відповідає досягненню закоханим душевної злагоди й порозуміння з милою.

Ритміка більшості розглянутих тут пісень чітка й розмірена, що, як правило, підкреслюється в записах Я. Шерфедінова окремо виписаною партією бубна в музичному тексті. Водночас тут ритми переважно позначені особливою жвавою грайливістю, відповідною радісно-піднесеному емоційному стану ліричного героя, сповненого неабиякої енергії, душевної окриленості. Найпоширеніші тут здебільшого відділені цезурами чотирискладові стопи. Більшість пісенних рядків, що відповідає відзначеній грайливості, короткі – одна чотирискладова стопа поєднується з трискладовою, котра переважно є носієм прикінцевої рими. В окремих випадках позначена римою стопа також чотирискладова, як, наприклад, у пісні «Узунджыдан» («Вздвж Узунджи»). Не раз стрічається поєднання двох чотирискладових стоп із трискладовою; зовсім рідко, як-от у пісні «Бир омуздан бир омуза сачлары бар» («Від плеча до плеча волосся»), – трьох чотирискладових із трискладовою, що суттєво посилює експресивність ліричного викладу. Трапляються й ритмічні малюнки іншої конфігурації. Посиленню емоційної впливовості, грайливості пісень не раз сприяє контрастна зміна ритмів у куплетах і приспіві – приспів, як правило, має більше рядків, ніж змінюваний ним куплет, але ці рядки коротші, більш пружні. Тут часто стрічаємо поєднання трискладової й двоскладової стоп, як, наприклад, у піснях «Яр сенинь киби гузель олмаз» («Милої такої, як ти, красуні нема») чи «Айшем». Не раз ритміка набуває більшої примхливості, надто коли в гру вступають поєднання довших і коротших складів, але ця особливість більшою мірою відчувається в музичних, аніж у власне віршованих текстах. Окремі з розглянутих пісень (з тих, що мають явне південнобережне походження), наприклад «Ачыл, ачыл дагълар» («Розступіться, розступіться, гори»), відзначаються доволі виразною і у віршованих текстах примхливістю ритміки, менш регулярної, мінливої.

Особлива емоційна піднесеність, часто поєднана з проникливою грою настроєвих відтінків, інтонаційне багатство, образна яскравість, метафорична мальовничість і при тім неабияка тактовність, лаконічна виразність, зосередженість на промовистих деталях, композиційна стрункість і вишука-

ність, підпорядкування емоційному плину ліричного сюжету оповідних штрихів, ефектна звукова й ритмічна організація – такі поетичні риси характерні для кримськотатарських народних любовних пісень, у яких пристрасне захоплення вродою милої помножує снагу ліричного героя і проймає його солодкою втіхою.

ЛІТЕРАТУРА

Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки – Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь, 2001.

Бахшыш Ил. Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь, 2002.

Велиджанов М. Къырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында // Къырымтатар халкъ йырлары / Ил. Бахшыш, Э. Налбандов. Акъмесджит: Таврия, 1996.

Къырымтатар халкъ йырлары / Ил. Бахшыш, Э. Налбандов. Акъмесджит: Таврия, 1996.

Кърым татар йырлары / Юс. Болат, Ибр. Бахшыш. – Къырым АССР девлет нешритты, 1939. [Передмова: *Йыр акъкъында*. С. 3–30].

Олесницкий А. Песни крымских турок. Текст, перевод и музыка / Под ред. Вл. Гордлевского. Москва, 1910.

Песни Крыма / Собраны и записаны А.К. Кончевским. Москва, 1929.

Шерфединов Я. Звучит кайтарма – Янърай къайтарма. Ташкент, 1979.

Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь, 1931.