Перспективы дальнейшего развития в этом направлении. Методику развития умений монологической речи и соответствующие учебно-методические комплекты необходимо разработать для всех начальных классов, так как опыт работы показывает их эффективность.

Источники и литература:

1. Асанова Л. Н. Ана тилини насыл билелер? / Л. Н. Асанова // Йылдыз. – 1997. – № 5. – С. 204-209.
2. Асанова Л. Н. Развитие умения говорить на крымскотатарском языке у первоклассников школ с русским языком обучения : дисс. … канд. пед. наук / Л. Н. Асанова. – К., 2009. – 226 с.
3. Харахады С. И. Мектепке азырланам : мектепкедже яштаки балалар ичюн / С. И. Харахады, З. З. Касич. – Симферополь : Тарпан, 2002. – 200 с.
4. Берберова Р. А. Нуткъумызны зенгинлештирейик : 5-9 сыныфлары ичюн / Р. А. Берберова. – Симферополь : Сонат, 2000. – 50 с.
5. Девлетов Р. Р. Русско-украинско-крымскотатарский картинный словарь : пособие по развитию речи на рус., укр., крымскотат. яз. в начальн. кл. / Р. Р. Девлетов. – Симферополь : Доля, 2004. – 112 с.
6. Асанова Л. Н. Къырымтатар тили : 1-нджи сыныф ичюн дерслик / Л. Н. Асанова. – Симферополь : Крымучпедгиз, 2008. – 144 с.
7. Асанова Л. Н. Къырымтатар тилинден 1-нджи сыныфта отькерильген дерслернинъ конспектлери / Л. Н. Асанова. – Симферополь : Оджакъ, 2006. – 115 с.
8. Асанова Л. Н. Къырымтатар тилинден алыштырма дефтер / Л. Н. Асанова. – Симферополь : Оджакъ, 2006. – 63 с.
9. Зимняя И. А. Психология обучения иностранным языкам в школе / И. А. Зимняя. – М. : Просвещение, 1991. – 219 с.
10. Асанова Л. Н. Къырымтатар тилини огретювде текст устюнде чалышувнынъ эмиети / Л. Н. Асанова // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 158. – С. 40-42.

Гуменюк О.М. **УДК 393.838(=512.145)**

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «БЕЙ ОГЪЛУНЫНЪ САРАЙЛАРЫ»

Кримськотатарська народна пісня викликає значний інтерес багатьох шанувальників поетичного й музичного фольклору. Щиру зацікавленість нею здавна виявляють такі визначні митці як Іван Айвазовський та Олександр Спендіаров, Михайло Глінка та Олександр Глазунов [1], Олена Пчілка і Леся Українка [2]. Її збиранню, вивченню, популяризації присвячені праці кримськотатарських фольклористів, поетів, композиторів, зокрема й видані останнім часом [3]. Ці праці переконливо довели, що кримськотатарська народна пісня відзначається неабияким жанрово-тематичним багатством. В цьому жанрово-тематичному розмаїтті особливе місце належить любовній ліриці. Пісні про коханням навіть кількісно становлять найбільшу групу ліричних творів у національному фольклорі кримських татар. Своєрідно вишуканістю характеризується і їхня поетика. Промовистим прикладом тут може служити пісня «Бей огълунынъ сарайлары».

Сумні переживання з приводу нещасливого кохання – одна з провідних тем світової любовної лірики, зокрема й фольклорної. Біль розлуки, гіркі ревнощі, печаль відсутності взаємності у почуттях – ці та інші варіації означеної теми характерні і для кримськотатарської фольклорної пісенності. Один з найчастіше стріваних тут також мотив – туга за втраченим коханням. Він виразно звучить, скажімо, в пісні «Бей огълунынъ сарайлары» (можливий варіант перекладу – «Палаци на вулиці Бей-огли»). Детальний варіант цієї пісні подається у збірнику Яг'ї Шерфедінова [4]. Тут у примітці зазначено, що Бей-огли – назва однієї з вулиць Стамбула. Нічого дивного в тому, що в кримськотатарській народній пісні фігурує турецький топонім, адже історичні долі двох сусідніх чорноморських земель тісно переплетені. Крім того, зафіксована в першому рядку пісні географічна реалія може мати й метафоричний сенс, означаючи не лише часову, а й просторову віддаленість провідного тут образу розкішних будов, а відтак художньо вмотивовану непевність, примарність, фатаморганність цього образу. Втім при потрактуванні пісні не обов'язково прив'язуватися саме до Стамбула. Адже й будь-де, в тім числі і в якомусь кримському місті, могли бути «Бей огълунынъ сарайлары» – палаци, приналежні синові бея (знатного вельможі, багатія). Наголос на такій узагальненості може посилити соціальну мотивацію ліричного сюжету пісенного твору.

Перший з п'яти чотирирядкових куплетів пісні подає лаконічну, але виразну картину, в якій змальовується ошатна краса величих будов:

Бей огълунынъ сарайлары
Мермер-таштан япысы.
Эм оймалы, эм боялы
[варіант: Эм алдында, эм артында]
Вардыр чифте къапысы
(Бейового сина палаци
З мармуру-каменю зведені.
І різьблені, й мальовані
[І зовні, і з середини]
Пишні їхні двійчасті брами.

Ця створена з допомогою промовистих образних деталей (дорогий будівельний матеріал, оздобленість брам) мальовнича картина перекреслюється вже першим розпачливим, помережаним вигуками рядком наступного куплета («Ах, Бей огълу, вах, Бей огълу»). Експресивність цього рядка помножується повтором фігури звертання, яка в наступному рядку продовжується болісним риторичним запитанням – «Сана бана не олды?» («Як же це сталося так?»). Далі в цьому ж другому куплеті йде повтор першого рядка пісні, який повертає нас до домінантного образу пишних палаців. Тільки цього разу заявлена урочість змінюється не зачудованою піднесеністю, а вкрай гіркою констатацією: «Янды да янды, куль олды» («Згоріли вщент, обернулися в попіл»). Печальна гіркота цієї констатації (контрастна щодо заявленої в першому катрені велично-світлої піднесеності) увиразнюється внаслідок характерного для фольклорної поетики використання словесного удвоєння («Янды да янды»), а також смислового уточнення («куль олды»), яке спільно з попереднім виразом також можна вважати певним образним удвоєнням. Все це сприяє посиленню емоційної впливовості поетичного вислову.

Виразно означена в другому куплеті тривожна журливість, що раптово змінила заявлену на початку пісні урочу піднесеність, пристрасно розвивається в подальших рядках, в яких щойно окреслена страхітливо мальовнича картина пожежі виявляється суголосною поки що непевним, не до кінця з'ясованим душевним переживанням ліричного героя. Ці переживання набувають особливої рельєфності завдяки промовистій гіперболізації образності, позначеній інтенсивною ритмічністю, увиразненою внутрішньою римою:

Акъыттым козюм яшыны,
Сель олды, дерья толды
(Ллються сльози з моїх очей,
Сліз потік переповнив ріку).

Ця гіперболічна образність невід'ємна від кульмінаційного сплеску усієї пісні, ознаменованого новим, емоційно більш піднесеним, ніж попередні, удвоєнням, навіть утроєнням звертання, а також риторичним запитанням:

А севдигим, а козюм къыз,
Джаным санъа не олды?
(О кохана моя, втіхо очей моїх,
Душе моя, що сталося з тобою?)

В передостанньому куплеті риторичне запитання (за принципом ретардації, затримки сюжету) лишається без жодної відповіді, натомість подається ніби за принципом крещендо вже не просто гірка констатація спопеління палаців, як у другій строфі, а бурхлива картина пожежі, що не шкодує навіть такої споруди як водограй:

Айналы чешме башында
Атешлер ойнады.
Гитти де гитти, сапрайлара
Варды да варды, даянды
(Там, де сріблився водограй,
Пломені вогню виграють.
Поймають і охоплюють палаци,
Ростуть і ростуть, спалюють вщент).

Емоційна експресивність знову ж таки помножується тут увиразненими ритмічними наголосами словесними удвоєннями («Гитти да гитти», «Варды да варды»).

В завершальному куплеті розкривається вражаюча душевна драма ліричного героя, охопленого тугою за втраченим кохання. Відтак уже цілком виразно означається поетичний паралелізм між спустошливою пожежею та невідворотною журбою, яка проймає усе єство героя:

Ол сарайда меним ярем
Уйкъусындан уянды.
Ах, Бей огълу, вах, Бей огълу,
Янды да янды, куль олды
(В одному з тих палаців кохана моя
Збудилася зі сну.
Ах, Бей огли, вах, Бей огли,
Все згоріло вщент, обернулося в попіл).

Остання фраза, яка вже стрічалася в тексті (нею завершувався другий куплет), цього разу вже стосується не так безпосередньо спопеління палаців, як глибоко інтимних внутрішніх переживань героя, з'ясовуючи невтішну розв'язку вишукано означеного в пісні ліричного сюжету.

Подана з допомогою виразних мальовничих деталей динамічна картина страхітливої пожежі величних споруд набуває в пісні внаслідок поетичного паралелізму проникливої психологізації, обертається картиною глибоких переживань ліричного героя з приводу втраченого кохання. В пісні, що загалом характерно для кримськотатарської фольклорної лірики, немає розгорнутої оповідності, побутової деталізації, подробиці ліричного сюжету розлуки з милою можуть лише вгадуватися за окремими образними штрихами. Емоційна впливовість пісні посилюється завдяки раз у раз стріваним тут характерним для фольклорної поетики словесним удвоєнням, повторам окремих фраз і рядків, які ніби

перебирають на себе експресивну функцію відсутнього в цій пісні рефрену (безпосередня наявність рефрену, очевидно, могла б завадити неухильному розгортанню провідного тут тужливого мотиву).

Характерна для пісні образна динаміка та емоційна експресивність підкреслюється точністю та повнозвучністю рим, які надають особливої чіткості своєрідній ритміці твору. Звертає на себе увагу суголосна образній контрастності і певна контрастність у застосуванні рим. У першому куплеті, де оспівується пишна краса величних будов, рима скріплена легким звуком «с», ненав'язлива, лагідна, ніби зависає в повітрі: *капысы – япысы.* А далі на зміну дещо ефемерному «с» приходить чіткий та рішучий «д», множення якого, ніби удари каміння, увиразнює все наростаючу тривожність ліричної оповіді. Прикметно, що надалі ця ударна рима зі звуком «д» виявляється наскрізною і єдина фігурує до кінця пісні: *не олды – куль олды, толды – олды, ойнады – даянды, уянды – куль олды.* Таке точне й послідовне римування вносить певну чіткість у загалом досить примхливий ритмічний малюнок, який особливо виразно проступає в музиці пісні. Згадана ритмічна примхливість, навіть химерність більшою мірою притаманна музичному варіанту в збірнику Я. Шерфедінова. Натомість у збірнику Іл. Бахшиша, де подається неповний текст пісні, нотний матеріал відтворює варіант, у якому протилежні риси поетики твору гармонійніше врівноважені. Орнаментована характерним східним оспівуванням окремих звуків розлога мелодія з її поступовим рухом у межах октави ніби набуває характеру тужливих протяжних зойкань, зітхань, зокрема завдяки поєднанню великих і малих секунд, зрідка терцій, а також сполучаючись із перемінним синкопованим ритмом. Усе це посилює спершу ніби затаювану, а щодалі, то все виразнішу емоційну експресивність пісенного плину.

Образна яскравість (метафоричність, гіперболічність) і динаміка, емоційна експресивність, проникливий психологізм, ненав'язливість соціальних мотивів, вишуканість композиції, вигадливе римування, своєрідне поєднання лагідної мелодійності й певної ритмічної звихреності, а при тім характерна для фольклорної поетики лаконічна простота й дохідливість викладу – все це спонукає віднести пісню «Бей огълунынъ сарайлары» до прикметних явищ кримськотатарської фольклорної лірики, до її нетьмяніючих перлин.

Джерела та література:

1. Див. зокрема: Велиджанов М. Къырымтатар халкъ йырларынынъ сёзлери акъкъында / М. Велиджанов // Къырымтатар халкъ йырлары / Топлагъан ве тертип эткенлер Ил. Бахшыш, Э. Налбандов. – Акъмесджит : Таврия, 1996. – С. 5-6.
2. Кочерга С. «Кипарисова гілочка» в українській літературі = Украин эдебиятындаки «Къара сельби пытачыгъы» / С. Кочерга // Українка Леся. Квітка на долоні вічності: Вибрані твори = Бакъийлик авучындаки чечек: Сайлама эсерлер / Леся Українка. – Сімферополь : Доля, 2001. – С. 6-45.
3. Антология крымской народной музыки = Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы / Ф. Алиев. – Симферополь : Крымское уч.-пед. гос. изд-во, 2001. – 600 с.; Къырымтатар халкъ йырлары / Тертип этиджи Ил. Бахшыш. – Симферополь : Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2004. – 384 с.
4. Шерфединов Я. Звучит кайтарма = Янърай къайтарма / Я. Шерфединов. – Ташкент : И-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1979. – 232 с. Текст пісні «Бей огълунынъ сарайлары» цитується за цим виданням, с. 22. Враховано також текст і нотний матеріал, вміщений у виданні Ільяса Бахшиша 2004 року, с. 71.

Даценко Ю.В. **УДК 821.112**

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИФОЛОГИЗМА В ТРАГЕДИИ Ф. ГРИЛЬПАРЦЕРА «ЛИБУША»

В трагедии «Либуша»(«Libussa», 1847), объединяющей сказочное действие с легендой об основании Праги, внимание автора сконцентрировано на человеке, который находится между созерцанием и осуществлением своей судьбы. Автор сознательно отделяет тему судьбы человека в аспекте общественного устройства от исторического трактования, стараясь передать ее как «философскую мистерию» в форме, приближенной к мифу. Такая мифологизация истории является попыткой Ф. Грильпарцера интерпретировать историю в религиозном смысле как хаотические действия оставленного Богом человечества и его стремление вернуться к участию в вечном божественном мироустройстве. Сущность истории раскрывается в произведении в общем плане, историческое движение представлено в виде двух полюсов власти, воплощенных в символах матриархата и патриархата. Матриархат – женское управление Либуши, которое имеет догосударственный характер и коренится в таинственных глубинах природы. Мужское управления Пршемысла приобретает форму государственности, основанной на растущем проявлении индивидуализации человека. Указанная полярность, в основе которой положены женское и мужское начала, выражается в произведении как на социальном уровне (государственная иерархия), так и на ментальном, отражающем отношения между сознательным и бессознательным, трансцендентным и имманентным, сакральным и профанным, внешним и внутренним. В развитии сюжета произведения эти полюса постоянно взаимодействуют, притягиваясь или отталкиваясь, в результате чего осуществляется движение истории. Третьей силой, отделенной от указанных полюсов, от категорий истории и времени, является замок царственных сестер-колдуний. Они непосредственно не связаны с земной жизнью, но по звездам и древним мудрым книгам толкуют происходящее, погрузившись в созерцание законов космоса.