

УДК 82.0

**У. РАГИМОВА,**  
*кандидат филологических наук, доцент,  
заведующая кафедрой азербайджанского языка и литературы  
Азербайджанского университета языков (г. Баку)*

## ПРОБЛЕМА МОЛЧАНИЯ В ПОВЕСТВОВАНИИ

Ю. Самедоглу сумел удачно соединить вербальные средства и принцип «молчание – золото», используя два варианта молчания: молчание, которым можно выразить идею всего литературно-художественного произведения и ситуативно-локальное молчание, используемое в определенных моментах. При первом варианте молчания повествователь молчаливо проходит мимо какого-то действия, цель здесь остается скрытой, во втором же случае в различных частях повести применяется многоточие в качестве молчания. В этом отношении художественное произведение составлено из единства вербального подхода и молчания. Именно из этого соотношения и состоит его поэтика.

*Ключевые слова: художественный текст, молчание как художественное изобразительное средство, Юсиф Самедоглу, повесть «Галактика».*

**В**опросы художественного повествования включают в себя самые разнообразные аспекты творчества, в том числе связанные с монологом, диалогом и молчанием. Прежде всего определим свое отношение к термину «тишина» в художественном контексте. В целом в художественном тексте вполне возможно умолчание, даже в том случае, когда по логике развивающихся событий можно все выразить словами. Подобные моменты можно выразить словами «все молчат» или лучше сказать «воцарилось молчание», «молчание». В этом отношении уместно обратиться к мнению исследователей. Так, В.В. Богданов подчеркивает, что «молчание – факт речевой культуры, считается с которым приходится всякому, кто имеет отношение к самой этой культуре. Молчание вседуше и неигнорируемо. Существуют неговорящие члены общества, но не существует таких, которые бы никогда не молчали.

Поэтому можно сказать, что в известном смысле молчание доминирует и довлеет над словом: оно очевидно и – в этой очевидности – не менее парадоксально, чем слово» [1, с. 12]. С. Бочаров в своем вступительном слове к книге М. Виролайнен пишет, что «зона молчания в пушкинском тексте – это не зона отсутствия, оно, молчание, присутствует в тексте реально и событийно, потому что присутствует и ощущается нами граница, обрыв от речи к молчанию (и переход обратный, прорыв: «Минута – и стихи свободно потекут») – эти прорыв и обрыв ощущаются как «порог, который требует преодоления». Таким образом и дает себя почувствовать та независимая от слова реальность, в молчании открывающаяся за порогом речи [2, с. 8].

С. Бочаров обращает внимание в образцах пушкинских стихотворений в целом на проблему, свойственную структуре художественных произведений – поэтике молчания. И в самом деле, молчание является необходимой составной частью настоящих произведений искусства. Оно отражает в себе особенности художественного воплощения содержания и идеи произведения. Исходя из этого, молчание в художественном произведении должно быть представлено так, чтобы читатель сам мог восстановить события, не получившие здесь вербального выражения. Так, в произведении азербайджанского писателя Ю. Самедоглу «Галактика» в событиях, изображенных после эпизода молчания, мастерски использованы возможности изображения последовательности событий и особой системы знаков.

В литературно-художественном произведении словами выражаются отношения между человеком и миром, в том числе к другим людям. С этой точки зрения в повествовании особое место занимает, наряду с изображением речи героев, хода событий, также и молчание его в отношении какой-то проблемы, состояние безмолвия. В художественном произведении «безмолвие» проявляет себя в нескольких случаях. Как пишет М. Бахтин, «разночтение социальной мысли, организованной в художественном отношении, порой в различных языках в художественно-литературном образце выражается, в зависимости от разнообразия индивидуального выражения, в безмолвии, причем в разнообразных формах» [3, с. 14].

В целом в мировом литературоведении проблема молчания всегда привлекала внимание исследователей, выявивших здесь ряд своеобразных особенностей развития. Так, особенностью молчания в повествовании является состояние невозможности произнесения слов и необходимости именно молчания. Разумеется, мастер слова не говорит об этом читателю открытым текстом, он пытается сделать это иносказательно, прибегая к различным художественным приемам.

Это, прежде всего, связано с наличием у писателя, как и у всех субъектов, определенного кругозора, из-за чего невозможно всесторонне рассмотреть объективную реальность: в некоторых случаях автор, не видя в определенной ситуации вещей и обстоятельств или же не желая говорить, предпочитает здесь молчать. Иногда же писатель, стремясь достичь лучшего эффекта от того, что видел сам, также решает молчать. К примеру, Юсиф Самедоглу в своем произведении «Галактика» не дает никаких сведений о персонажах, вернее, об их социальной принадлежности, статусе, и т. д. С этой точки зрения автор своим молчанием привлекает внимание лишь к одной точке – направленности к случившимся событиям. Людвиг Витгенштейн в своем произведении «Логико-философский трактат» отметил, что «если о чем-то невозможно говорить, то об этом следует молчать» [10, с. 73].

В литературе 60-х гг. прошлого столетия возрос интерес к экзистенциальным проблемам конкретного человека, в связи с чем произошли изменения в поэтике, связанные с молчанием, поскольку стали потихоньку отходить от пафосного стиля изложения.

В упомянутом выше рассказе Юсифа Самедоглу молчание проявляет себя в нескольких семантических контекстах. Молчание здесь изображается иногда знаками препинания, иногда рассказчиком посылается своего рода предупреждение или же все выражается под некоторой идеологической подоплекой... В произведении рассказчик говорит от первого лица. Лицо, которое заменяет в структуре художественного текста автора, проявляет свое отношение к изображаемым событиям.

Это лицо играет существенную роль в определении отношения к произведению, в раскрытии идейно-содержательного смысла произведения. Оно комментирует события, оценивает их, играя в этом деле существенную роль. И в самом деле, сравнительно с третьим лицом, оно в формальном отношении более близко к автору. Романтики-авторы, придающие большое значение творческой личности, в своих произведениях обращаются к первому лицу как к рассказчику.

До романтизма, и в самый период романтизма в литературно-художественной мысли, в результате того, что рассказчик обладал школой «автопсихологизма», стали создаваться многочисленные художественные средства и способы, определяющие интонацию, исходящую от характера, мировоззрения, мироощущения. Однако в мировой литературе функции первого лица при повествовании использовались по-разному. Исследователи подчеркивают, что М. Лермонтов в своем романе «Герой нашего времени» для решения сразу нескольких творческих задач решил вести повествование от первого лица: единая территория, созданная на основе экспансионистской политики российского государства, поставила народности и этнические группы рядом, в виде «мозаики», в результате была создана огромная империя. В результате нарастающих противоречий между общественными классами нормальное общение между разными народами было также нарушено. В конечном счете, автор (Лермонтов) внутренне сам был сломлен всеми этими противоречиями, и потому обратился к возможностям повествования от первого лица.

Обращение повествователя в первом лице напрямую к читателям дает возможность не только передать информацию о происходящих событиях, но и одновременно наладить

отношения с ними, вызвать у них доверие. Если о событиях произведения ведется речь от первого лица, то можно сделать вывод о том, что за ним на самом деле стоит автор. Однако автор в своем «я» при этом себя полностью не выражает. В этом смысле можно сказать, что в лице рассказчика соединяются два лица: манера повествования, характерная для данного жанра, содержания и проблематики.

Если повествование явно или косвенно ведется от имени «Я», тогда перед ним стоят две задачи: во-первых, проанализировать событие, человека, с которым он сталкивается, во-вторых, изучить автора, своеобразно отвечающего на эти события. В этом отношении интересно проанализировать в повести «Галактика» Ю. Самедоглу идеологические ценности представителей 1960-х, их мировоззрение с позиции рассказчика. Во всех компонентах произведения – жанре, сюжете, системе образов – проявляется позиция автора. На самом же деле здесь мы находим воплощение автора, как личности и как творца слова. Вместе с тем здесь есть и определенная иерархия. Некоторые компоненты более близки автору. Среди них есть тот, который более других показывает и проявляет себя – это образ рассказчика от первого лица.

Таким образом, в повести, где повествование идет от первого лица, события, происходящие в объективной реальности, показывают, что некоторые положительные или отрицательные качества героя оцениваются не от какого-либо неопределенного лица, а именно от лица самого Ю. Самедоглу. Для этого, наряду с персонажем, представленным рассказчиком, следует изучить также и самого автора. Поскольку художественная литература есть способ субъективного познания объективного мира, то в изображаемых персонажах и событиях следует искать не только объективные черты, но и субъективные, привнесенные самим автором. Мастер слова есть творец своего произведения, вместе с тем он также единственный читатель, который может, как объяснить только что написанное, так и изменить его.

Именно поэтому писатель, пропускающий через призму своего мировоззрения все события и персонажей произведения, прежде всего должен изучить их своеобразие и оценить их. В этом отношении важно изучить жизненный путь самого писателя: все это дает возможность понять как психологию автора в динамике, так и психологию действующего лица во всех подробностях. Писатель-реалист вступает на путь показа или выражения реальности в произведении во всех тонкостях. Если писатель в качестве первого лица напрямую участвует в повествовании, то он начинает изображать не течение описываемой жизни, а течение собственных мыслей и раздумий. Это может получиться лишь через изображение иллюзии течения жизни.

В повести говорится об астрофизике, только что вернувшемся из Крыма. Рассказ идет от имени самого астрофизика, считающего себя видным специалистом в этой области.

Он – профессор. Все в повести есть плод его размышлений. Другой персонаж по имени Керим не раскрывает своей профессии или призвания. Автор показывает в лице Керима характерные черты профессионального аппаратного работника, «кабинетного» сотрудника. В начале повествования складывается впечатление, что повествование от первого лица ведется в общих чертах, даже безразлично.

Естественно, что искать какие-то особенные черты в непосредственном рассказе не имеет смысла. Однако субъективное отношение автора проявляется и в отношении персонажей друг к другу, и в симпатии или антипатии автора к тому или иному герою: «Керим очень постарел. Однако ему не было еще и 60-ти лет. Жизнь, по-видимому, быстро его состарила. Дело даже не в том, что у него появились ранние морщины или седина. Он очень устал, у него уже не оставалось сил бросаться в объятия жизни. Такие люди, как Керим, никогда не спотыкаются. Всегда шагают гордо. Однако такие люди падают внезапно и больше не могут встать. Но я все-таки не могу поверить, что Керим упал. Вернее, не хочу поверить. Причина тому мне не была ясна. Я боялся спросить у него самого. Ведь если он бы мне открыто признался во всем, то я его потерял бы навсегда...» [4]. Здесь начинается момент молчания рассказчика. В итоге читатель как бы настораживается по поводу деяний Керима: может, и он встрял в какие-то дела?

Молчание Керима по поводу своего заболевания наводит читателя на мысль о том, что здесь что-то не то: «закрытый торг разбивает дружбу» (образное выражение). В итоге

у читателя появляется возможность домыслить, обдумать ситуацию. В структуре произведения использовано множество вариантов безмолвия, или молчания. Керим, который в молодости был неутомим, сейчас, по-видимому, устал душевно. Возможно, это разочарование в идеалах молодости, которые оказались лживыми. В итоге виден нравственный кризис, в который впал герой произведения. Но по каким-то причинам он может уже от них отвернуться.

Наконец, однажды вдруг свершится чудо, и перед лицом вечности человечность, которая не выдержала испытание судьбой, будет растоптана и подавлена. В любом случае это двустороннее молчание (когда молчит Керим, а рассказчик не стремится нарушить молчание) обладает сложной структурой. Об этом в произведении ничего не говорится, однако явно чувствуется психологический стресс. Все это создает возможность развиваться творческому воображению читателя.

Если повествователь участвует в событиях от первого лица, то умение внедриться в жизненное течение сочетается здесь с умением представить размышления персонажей, их мнения по тому или иному поводу. Конкретно в данном произведении читатель может узнать о Кериме, его прошлом только через его друга-рассказчика. Лишь в интонации рассказчика можно увидеть жизненные позиции персонажей, их приоритетные жизненные ценности.

Рассказчик непосредственно нигде не выражает своего отношения к Кериму, однако читатель определяет позиции автора по словам и поступкам персонажей. В этом случае автор где-то даже может внушить ему свои позиции. В целом личностное отношение повествователя к сказанному, даже неявное, находит свое выражение во всех образцах художественной прозы. Повествователь создает условия для того, чтобы безо всякого дополнительного объяснения или толкования читатель мог пропустить через свое сознание то, что автор не сказал, но при этом имел в виду. В этом подходе автору помогает метод молчания. Применяя молчание, автор как бы вступает в своеобразный диалог: «Керим ... в последнее время все чаще болеет» [4]. Читатель начинает думать о личности Керима, о личности самого повествователя (о последнем у читателя все-таки есть определенное представление), выдвигая более-менее правдивые гипотезы о возрасте, социальном статусе, жизненном пути, болезни и пр.

Из текста видно, что многоточие здесь применяется довольно часто. Обычно оно ставится в следующих условиях: а) чтобы показать сильное волнение говорящего, его обрывистую речь; б) для усиления в тексте тех или иных выражений; в) при неожиданном переходе от одной мысли к другой; г) для указания на пропуск того или иного отрывка в тексте.

Во всех случаях автор может выразить молчанием то, что хочет сказать читателю, на чем он хочет акцентировать. То, что писатель не раскрыл в отношении Керима вначале, раскрывается впоследствии, через показ его жилья, супруги, но через умолчание. Повествователь, эксплицитно участвующий в изображаемых событиях, дает сведения, как об образе Керима, так и о себе: «В этих шутках Керима была определенная правда. Подобные дни я почти не видел. Но и он не пил тот, со вкусом яда, чай, который был налит из термоса, что замерзал за два часа от вечного холода, царившего за стеной, чай, который он пил в холодных стенах обсерватории, на высоте 3800 метров выше уровня моря...» [4].

Здесь повествователь реализует свои профессиональные функции, возможности своей профессии, давая читателю общие сведения об экзистенциальных проблемах, с которыми он встречался в жизни. Чувствительный читатель понимает, что все это есть воплощение равнодушия в отношениях к миру, молчаливого, последовательного.

На уровне подсознательного оба персонажа, повествователь и Керим, жалуются читателю на равнодушие окружающих. Однако в тоже время ругают себя за то, что не могут помочь разрешить проблемы человеку, с которым дружили долгие годы. Эти рассуждения рассказчика на самом деле находят свое отражение в молчании при беседе со своим собеседником. Следовательно, молчание устанавливается как между писателем и читателем, так и между писателем и персонажами. Иногда это находит свое выражение в открытой форме, или же посредством определенных знаков. К примеру:

«— Профессор, ты что замолчал?

Керим протянул руку за стаканом, отпил глоток и снова поставил его на стол.

— Ты что молчишь ?

— Да ничего, просто думаю...» [4].

Существующий еще со времен классической литературы сакральный образ словоторчества в 60-х гг. стал меняться; лед, как говорится, тронулся. Отношение к слову стало меняться. Слова суфийско-хуруфийского смысла, присущие произведениям корифеев литературы, к примеру Физули или Насими, в произведениях советской поры, написанных в духе социалистического реализма, стали заменяться в соответствии с контекстом словами из советских реалий, типа «комсомол», «советская власть», «пролетарская революция», «товарищ» и пр. В отличие от предыдущих поколений в литературных образцах 1960-х гг. подобные слова уже утратили свою значимость. У писателей, использовавших подобные штампы, не было в них и собственной веры. Они это не выражали открыто, но использовали определенные художественные приемы, к примеру молчание. Об этом пишут многие исследователи [5; 6; 8; 9; 11].

Например:

«– Нет ... но то собрание я помню. Я даже помню твои последние слова. «Товарищи, придет день, после всеобщей победы мировой революции мы построим советскую власть и на Марсе, и на Венере... Да здравствует пролетарская революция!...». Сколько же тебе хлопоти!... Но я не смог сдержаться, смеялся досыта... Ай да профессор!

Честно говоря, я немного смутился. Спросил:

– Что, Керим прямо так и сказал?

– Клянусь. Да!... Керим давился от смеха, и я вслед за ним...» [4].

О подобных явлениях писал С.М. Зенкин в своей статье «От текста к культу» следующее: «Каждая попытка применения в тексте высоких квазисакральных качеств есть в то же время его деструкция. Именно потому, что сакральное качество не проявляется при помощи какого-либо логического приема через внутренние качества текста, оно препровождается туда извне» [7, с. 135].

В данном случае автор говорит не о настоящих сакральных понятиях, а о так называемых квазисакральных (околосакральных) терминах. Понятия, которые включались в художественные тексты в советские времена, впоследствии не только поблекли и превратились в объект издевок, но и во многом лишили некоторых писателей исторической перспективы в изложении текстов.

Сакральные слова, которые использовались в классической литературе, начиная с XVIII в. и вплоть до середины XIX в., последовательно вытеснялись, однако совсем не исчезли. Напротив, в конце XIX – в начале XX в. в творчестве таких писателей и поэтов, как М. Хади, Г. Джавид, а также у предшественников «Фьюизат» начали получать новое звучание. Их сакральный смысл стал подспорьем для восприятия и оценки современного им мира. Однако в советское время сакральность, сформированная в религиозном контексте, попала под запрет. Стали формироваться новые слова и выражения, приобретающие значительный, почти сакральный смысл. В этом процессе широко пользовались возможностями языка, его словарного запаса. Однако эти понятия не имели общечеловеческой значимости, и потому их сакральность быстро утратила свой смысл. Рассказчик в вышеупомянутом произведении припоминает какую-то сакральную фразу, произнесенную в сакральный период, причем после длительного молчания. Тем самым дается возможность читателю постичь процесс постепенного восприятия ключевых сакральных слов, соответствующих советскому строю.

Лозунг повествователя-профессора, который он искренне произносил и который положительно воспринимался со стороны аудитории – «Да здравствует пролетарская революция!», теперь лишился своей привлекательности и в какой-то мере носит уже отрицательный оттенок. Вместе с тем постижение этой истины потребовало многих лет предварительного молчания. Межличностные отношения и отношение к действительности героев 1960–70-х гг. раскрываются на фоне становления их одиночества. Однако писатель, который повествует о том, что человек не может общаться со средой, переносит всевозможные душевные потрясения, несомненно, проповедует не возможность существования индивида вне среды, а необходимость налаживания связи его и социума, выдвигая на первый план реформирование среды, которая делает индивида таким одиноким. Об этом повествователь ни слова не говорит в своем рассказе, однако заставляет читателя размышлять над этим именно посредством молчания.

Известно, что повествующий этим предупреждением стремится на самом деле дать возможность поразмыслить своим персонажам. Элементы подобного «повествования» не очевидны, но именно они создают особую поэтику произведения. Их роль связана с событиями в рассказе. В нарратологии это называют «неопределенными местами», или же «лакунами» (пустое место). Они необходимы потому, что читатель может их заполнить своими элементами размышления, раскрыть здесь их особенности, писатель тем самым открывает широкое поле деятельности для творческой фантазии читателей.

#### Список использованных источников

1. Богданов В.В. Молчание как нулевой речевой знак и его роль в вербальной коммуникации / В.В. Калинин // Языковое общение и его единицы. Межвуз. сб. науч. тр. – Калинин: Изд-во Калинин. ун-та, 1986. – С. 12–18.
2. Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / М. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Самедоглу Ю. Избранные произведения / Ю. Самедоглу. – Баку: Шарг-Гарб, 2005. – 320 с.
5. Кожевникова К. Спонтанная устная речь в эпической прозе / К. Кожевникова. – Прага: Univ. Karlova, 1970. – 166 с.
6. Корнилова Н.Б. Слово и молчание: аспекты взаимодействия / Н.Б. Корнилова // Ярославский педагогический вестник: Научно-методический журнал. – 2001. – № 1. – С. 38–41.
7. Зенкин С.Н. От текста к культу / С.Н. Зенкин // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 480 с.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
9. Манн Ю.В. Динамика поэтических форм / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. – 1996. – № 5–6. – С. 21–25.
10. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн; пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
11. Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С. 106–117.

#### References

1. Bogdanov, V.V. *Molchanie kak nulevoj rechevoj znak i ego rol' v verbal'noj kommunikacii* [Silence as a zero speech sign and its role in the verbal communications]. *Jazykovoje obshhenie i ego edinicy* [Language dialogue and its units]. Kalinin, Izd-vo Kalinin. un-ta Publ., 1986, pp. 12-18.
2. Virolajnen, M. *Rech' i molchanie: Sjuzhety i mify russkoj slovesnosti* [Speech and silence: Plots and myths of Russian Literature]. Saint Petersburg, Amfora Publ., 2003, 503 p.
3. Bahtin, M.M. *Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let* [Questions of the literature and aesthetics. Researches of different years]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1975, 504 p.
4. Samedoglu, Ju. *Izbrannye proizvedenija* [Selected works]. Baku, Sharg-Garb Publ., 2005, 320 p.
5. Kozhevnikova, K. *Spontannaja ustnaja rech' v jepicheskoj proze* [Spontaneous oral speech in epic prose]. Praga, Univ. Karlova Publ., 1970, 166 p.
6. Kornilova, N.B. *Slovo i molchanie: aspekty vzaimodejstvija* [Word and silence: aspects of interoperability]. *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik: Nauchno-metodicheskij zhurnal* [Yaroslavl pedagogical bulletin: Scientifically-methodical journal], 2001, no. 1, pp. 38-41.
7. Zenkin, S.N. *Ot teksta k kul'tu* [From the text to a cult]. *Kul't kak fenomen literaturnogo processa: avtor, tekst, chitateľ* [Cult as a phenomenon of literary process: the author, the text, the reader]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2011, 480 p.

8. Kristeva, Ju. *Bahtin, slovo, dialog i roman* [Bakhtin, a word, dialogue and the novel]. *Fran-cuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: From structuralism to poststructuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 427-457.

9. Mann, Ju.V. *Dinamika pojeticheskij form* [Dynamics of poetic forms]. *Voprosy literatury* [Questions of the literature], 1996, no. 5-6, pp. 21-25.

10. Vitgenshtejn, L. *Logiko-filosofskij traktat* [The logical and philosophical treatise]. Moscow, Gnozis Publ., 1994, 612 p.

11. Arutjunova, N.D. *Molchanie: konteksty upotreblenija* [Silence: contexts of the use]. *Logicheskij analiz jazyka. Jazyk rechevyh dejstvij* [Logical analysis of language. Language of speech actions]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 106-117.

Письменник Ю. Самедоглу зумів вдало поєднати вербальні засоби і принцип «мовчання – золото», використавши два варіанти мовчання: мовчання, яким можна виразити ідею всього літературно-художнього твору, і ситуативно-локальне мовчання, яке використовується в певних моментах. При першому варіанті мовчання оповідач мовчазно проходить повз якусь дію, мета тут залишається прихованою, у другому ж випадку в різних частинах повісті застосовується три крапки як мовчання. У цьому відношенні художній твір складено з єдності вербального підходу і мовчання. Саме в цьому співвідношенні і є своєрідність його поетики.

*Ключові слова: художній текст, мовчання як художнє образотворче засіб, Юсиф Самедоглу, повість «Галактика».*

Yu. Samedoglu was able to successfully connect verbal means and the principle of «silence is gold», using two versions of silence: the silence, which is capable of expressing the idea of the whole literary and artistic image and the situational and locally applied silence used in certain moments. When using the first version of silence, the narrator silently passes by some action, leaving the goal hidden, in the second case, an ellipsis is used as a means of expression of silence in different parts of the story. In this respect, the work of art is made up of a unity of the verbal approach and the silence. His poetics consists namely of this correlation.

*Key words: fiction story, silence as an artistic medium, Yusif Samadoglu, the «Galaxy» story.*

*Одержано 21.11.2016*