

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра німецької та романської філології

ОСОБЛИВОСТІ ІДІОСТИЛЮ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконала: студентка 2 курсу
281- М групи денної форми
навчання напряму підготовки
035.051 Філологія (романські мови
і літератури (переклад включно),
перша – іспанська)
Єфіменко Анастасія Вікторівна
Керівник: доц. Ткаченко Л.Л.
Рецензент: доц. Просяннікова Я.М.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ПОКОЛІННЯ 27-ГО РОКУ.....	6
1.1. Характеристика покоління року.....	27 6
1.2. Загальні особливості ідіостилю Федеріко Гарсія Лорки.....	10
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ.....	13
2.1. Зв'язок сюрреалізму у творчості Гарсія Лорки	13
2.2. Міфологічні й фольклористичні мотиви у поезії Гарсія Лорки	18
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТОСФЕРА ТВОРЧОСТІ ЛОРКИ.....	Ошибка!
Закладка не определена.	
3.1. Концепт ЖІНКА та його реалізація у драматургії Лорки	24
3.2. Концепт ЗІРКИ в поезії Федеріко Гарсія Лорки.....	32
3.3. Труднощі перекладу творів Гарсія Лорки українською мовою.....	38
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	52

ВСТУП

Творча особистість Ф. Г. Лорки, всесвітньо відомого письменника-модерніста і драматурга продовжує привертати увагу багатьох дослідників. Критичні джерела свідчать про те, що його творчість неодноразово ставала об'єктом незлічених літературних і перекладознавчих досліджень у багатьох країнах світу. Його художньо-літературним доробком цікавилися представники різних культур і релігій. Засвідчено, що його твори настільки популярні, що нараховують більше семидесяти перекладів на різні мови світу. Здебільшого така велика увага до аналізу творчості Лорки завдячує специфіці й унікальності його одночасно як поета-лірика, так і драматурга.

Незважаючи на безліч наукових праць, **актуальність** нашого дослідження творчості Федеріко Гарсія Лорки викликана неосяжністю його творчого доробку, необхідністю у подальшому дослідженні ідіостилю митця, модерністськими й сюрреалістичними мотивами, міфопоетикою й фольклорними традиціями, національно-побутовою ідеєю тощо.

Теоретичною базою дослідження слугували праці О. О. Москаленко, О. О. Кондратенко, О. М. Бабич, А. С. Буравель, Д. В. Сокрут, О. О. Смольницька, Г. Пілар, Ф. А. Мендоса, Л. С. Яницький і багато інших вітчизняних та зарубіжних дослідників.

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки індивідуального стилю і світосприйняття в області ліропоетики й драматургії Ф.Г. Лорки.

Досягнення мети, поставленої у роботі, передбачає послідовне вирішення таких **завдань**:

- конкретизувати основні особливості творчості «Покоління 1927 року» й особливості їх творчості;
- визначити особливості художнього стилю Ф.Г. Лорки;
- з'ясувати зв'язок сюрреалізму з творчістю Гарсія Лорки;
- схарактеризувати міфологічні й фольклористичні мотиви у творах іспанського поета;
- розкрити поняття «лоркіанська метафора» через аналіз творів автора;
- визначити зміст концепту ЗІРКА у творах письменника;
- проаналізувати переклади творів Лорки українською мовою та визначити основні лінгво-семантичні труднощі.

Об'єктом дослідження є ліропоетичні й драматургічні твори Ф.Г. Лорки.

Предметом дослідження є особливості ідіостилу Ф.Г. Лорки.

Мета і завдання роботи зумовили вибір основних **методів дослідження**, серед яких використовувались: методи теоретичного характеру: аналіз та синтез, систематизування та узагальнення, наукове спостереження, критичний аналіз літературних джерел, описовий метод, лінгво-стилістичний аналіз, метод історичного дослідження, методи теоретичного характеру: аналіз та синтез, систематизування та узагальнення, наукове спостереження.

Наукова новизна кваліфікаційної роботи полягає в комплексному дослідженні художньо-образної та мовної системи поезії Федеріко Гарсія Лорки, висвітленні певних концептів його творчості та прогнозуванні проблем, які можуть виникнути під час її перекладу.

Теоретична значимість роботи визначається тим, що її результати є певним внеском у дослідження поезії Лорки, у перекладознавство (проблеми пов'язані з еквівалентністю тексту

оригіналу в мові перекладу), а також сприяє подальшому вивченню лінгвістичної складової іспанської поезії, проблем пов'язаних з її еквівалентністю в мові перекладу.

Практичне значення роботи зумовлене можливістю використання результатів дослідження у курсах з історії іспанської літератури, стилістики та інтерпретації художнього тексту.

Апробація результатів проведеного дослідження здійснювалася у публікації у віснику Рівненського державного гуманітарного університету «Актуальні проблеми сучасної іноземної філології» (травень 2021 р.).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи становить 52 сторінки, із яких 47 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 47 позицій, з них 14 позицій іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ ФЕДЕРІКО ЛОРКИ У ІСПАНСЬКІЙ І СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Характеристика покоління 27-го року

Одним з яскравих феноменів літератури Іспанії вважають покоління митців літературного слова «Generación del 27» (покоління 27-го року). Творче покоління 27-го року це синтез традицій та нових тенденцій в іспанській поезії першій половині 20-го століття, а саме інтелектуальності та сентиментальності (почуття людини, чуттєвість її природи), між естетичністю поезії (твердженням мистецтво заради мистецтва) та автентичністю людини (її проблемами), між романтичною концепцією мистецтва (захоплення, натхнення) та класичною концепцією (суворі зусилля, дисципліна, досконалість) [37]. Основними характеристиками цього покоління є авангардна спрямованість на європейські цінності модернізму. Ця історична віха ознаменована також значною лібералізацією культурного життя Іспанії. Іспанська традиція починає долучатися до європейського культурного життя і потроху утверджується в мистецькому розвитку. Значна кількість учасників «покоління» складала частину культурного осередку під назвою «Residencia de Estudiantes», що уможливило для них дотримуватися однієї спільної думки. Ці представники віддавали перевагу більш людській і гуманізованій поезії, акцентуючи увагу на любові, природі, релігії і країні [6].

«Покоління 27 року» очолювала група іспанських письменників, художників і музикантів. Вона заявила про себе завдяки серії публічних виступів (лекцій, читань) під час святкування 300-річчя з дня смерті Луїса де Гонгори (іспанського поета епохи бароко, 1561-1627 рр.). Головним завданням своєї творчості вони вбачали у поєднанні наукової (вченої) і народної традицій іспанської лірики. А під час громадянської війни (1936-1939 рр.) більшість представників групи стали на бік Республіки, звернулися до жанру народного романсу, соціальної поезії та використовували у творчості форми агітаційної листівки (Альберті, Алейсандре, Ернандес) [7].

Представники «Покоління 27» започаткували новий напрям – ультраїзм, у світовій і іспанській літературі. Ультраїзм означає «крайність у поглядах, думках, переконаннях», є літературним напрямом, який передусім утвердився в іспаномовній поезії Іспанії і латиноамериканських країн. Тенденційну вимогою в ультраїстичних манерах поетизування становила метафора, що була засобом створення «концентрованого поетичного образу». А самі ультраїсти вважали метафору самодостатньою художньою цінністю і аутентичним поетичним тропом [7].

Наприкінці 20-х років позицію розвитку очолило кіно з солідною теоретичною базою. Почали популяризувати роботи французьких критиків Ж. Епштейна, Л. Деллюка. Це дало поштовх для таких представників, як Д. Гріффіта, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна. На європейських теренах почало ставати популярним масове голлівудське кіно, наповнене сюжетністю, диференціацією різних жанрів та запровадженням культу «зірки». Авангардні течії, зокрема сюрреалізм, були близькими як літературній творчості так і кінематографу, боці течії відзначалися фрагментарністю, комбінуванням непов'язаних фрагментів у смислову єдність, як це безпосередньо демонструє А. Бретон у своєму «Маніфесті» [1, с. 124].

Відомими поетами-земляками Федеріко Гарсія Лорки з покоління 27-го року, тобто андалузькими поетами, були Рафаель Альберті (*Marinero en tierra; La amante; Cal y canto* та інші твори) та Луїз Сернуда (*Perfil del aire; Un río, un amor*). Загалом, авторів 27-го року також об'єднувала тематика їхньої творчості. Перш за все, поети цього покоління цінували комфорт та любили місто, кіно та публіцистику. Тематичні мотиви їх творчості пов'язані з оцінкою технічних досягнень тієї доби, містобудуванням та стрімким художнім розвитком Іспанії. Автори поління 27-го не оминули і тему кохання, яка є, на наш погляд улюбленою за всіх часів існування поетичної мови. Любов представлена в їхні творах як прояв повноти та незалежності особистості, це твори, де допускаються всі її прояви, починаючи від буденного кохання та закінчуючи гомосексуальністю. Тема інтимних проблем в їх творчості часто постає як зіткнення потаємних бажань людини та реальності, яка їх оточує, що призводить до усвідомлення неможливості досягти бажаного та до розчарування. Тематика опису природи іноді настільки неосяжна у творах цього покоління, що в деяких місцях досягає пантеїстичного бачення (філософська та релігійна система в якій бог ототожнюється з усім існуючим навкруги). Соціальні проблеми також висвітлювались у творчості поетів 27-го покоління, слід громадянської війни в Іспанії та Другої світової війни видно із серії композицій, що стосуються несправедливості, руйнувань та злиднів суспільства, яке пережило катастрофу війни і де поети висловлюють свої прагнення до миру. Вони протестують проти соціальної несправедливості певних маргіналізованих соціальних груп [34, с. 269].

Для поетів цього часу характерна мова через образи, завдяки чому вони досягли оновлення поетичної мови та її ідентичність. У їхній творчості було характерним пов'язувати між собою предмети не через їх фізичну схожість, а саме через емоції, які вони викликають. Якщо порівняти метрику цих поетів з метрикою модернізму, ми можемо

побачити, що відбулося скорочення, тобто багато блискучих і дзвінких різновидів віршів, які колись використовували модерністи відійшли на другий план і віддали перевагу більш простим формам. Якщо традиційна метрика базується на підрахунку складів, розподілі наголосів та рим як засобу створення ритму (тобто повторенню звукових елементів). Тобто вільний вірш, який використовує у своїй творчості покоління 27-го року, відповідають іншій концепції ритму, у якій наголоси не з'являються регулярно, а ритм досягається повторенням слів та синтаксичних схем [41, с. 2]. Подією, яка об'єднала всіх діячів мистецтва і дала назву цьому поколінню, стала трьохста річниця від дня смерті Л. де Гонгори, видатного поета доби бароко, яку відзначали в 1927 р.

Покоління 27-го року, навіть беручи відмінності між його авторами, має три умовних етапи свого розвитку та діяльності:

Перший етап датується до 1929 року, це етап молодості на якому формувалася група, збігався з пишністю авангарду, хоча поети 27 років не відкидали літературне минуле, досягаючи рівноваги між авангардом і традиціями. У ці роки вони культивували чисту поезію, вільну від риторичного надлишку [22, с. 27].

Другий етап розвитку покоління прийшовся на 1929-1936 роки та зазнав свого розквіту з такими авторами як Лорка, Альберті та Сернуда які вдалися до літератури сюрреалізму. Нові теми породили процес поетичної дегуманізації з глибоким дослідженням власного "я" та емоційного спектру людини. Цей факт збігався зі складною політичною ситуацією, яка не дозволяла художникам залишатися осторонь. Більш того, відчувався вплив чилійця Пабло Неруди, який на той час проживав в Іспанії і був прихильником так званої "нечистої поезії", ідеалом якої була не краса, а спілкування [22, с. 28].

Третій етап починає свій відлік з 1939 року, коли покоління 27 осіб непередбачувано розпалося як група. Один з її членів, а саме Лорка був

вбитий, інші мушили емігрувати, а деякі залишились в Іспанії. В еміграції домінуючою нотою творчості цього покоління в подальшому буде ностальгія за втраченою батьківщиною (особливо в Сернуді та Альберті). Після вигнання у зв'язку з режимом Франко авторів 27-го року запрошували викладати до найкращих Американський та Європейських університетів [22, с. 29].

Поети цього періоду відчували жагу і необхідність у тому, щоб віднайти такий тип поетичного мовлення, який би став вираженням і ототожненням нової, ні на що не схожої поетичної форми, проте також розвивав би традиції поетичного мовлення Гонгори та народного. Також, слід зазначити, що поруч із наслідуванням традиціям, представники течії демонструють у своїй творчості вплив авангардних течій, особливо сюрреалізму.

1.2. Загальні особливості ідіостилю Федеріко Гарсія Лорки

Федеріко Гарсія Лорка є одним із визначних і передових представників, який очолює літературну когорту представників поезії Іспанії 20 століття. У червні 1936 року Гарсія Лорка написав: «Я іспанець і не міг би жити ні в якому іншому місці земної кулі, але я ненавиджу кожного, хто вважає себе вищим від інших тільки тому, що він іспанець. Я брат усім людям...» [16]. Це свідчило про його творчий вектор. А відтак його творчість наповнює вдалий синтез національного і загальнолюдського, що і свідчить про подальший світогляд поета [16].

Культура і традиції давньої Андалузії, звідки і сам родом поет, справила вагомий вплив на формування поетичного світогляду Лорки. В його поетичній формі прослідковують зв'язок з природним середовищем, використання певних мотивів з легенд, пісень і свят цього краю.

Більшість його поетичних творів відображають цілісне сприйняття світу з усвідомленням всіх його добрих та злих полюсів, проте з перевагою до печалі та сумних відтінків. Більш того, вони також несуть в собі романтичний характер разом із системою різноманітних, багатогранних символів, які утворюють собою цікавий, інтригуючий підтекст і збуджують фантазію читача. Повсемісна метафоризація, часте вживання антитези, зіткнення контрастних думок та опис навколишнього середовища в стилі бароко - все це також є характерним для художнього стилю іспанського митця [29].

Новизна та неповторність його творчого світогляду насамперед полягає у зверненні до народно-пісенних традицій тогочасної Іспанії. У центрі уваги світопоетики Лорки з'являється проблема самоіндифікації людини у житті, яка тісно пов'язана з конфліктом особистісної ідентифікації автора. Також поет починає трансформувати фольклорну форму і удосконалює її, і завдяки віддаленню від авторської літературної традиції письменництва і поетики – створює власну інтелектуальну поетичну форму. А відтак вперше як поет у 1921 році Гарсія Лорка дебютував зі своєю збіркою «Книга віршів». Ця збірка абсолютно пов'язана з рідним авторові андалузським фольклором. Хоча першими не менш важливими і вдалим його творами були збірка «Враження й пейзажі» (1918 р.), де описано враження від самостійних подорожей рідною країною. Ще один витвір, а саме перша п'єса «Чаклунство метелика» зробила його більш популярним через рік.

Поет продовжував слідувати традиції опису народнопісенної форми слова у її самобутності і оригінальності, що викликано історичними чинниками, оскільки його батьківщина Андалузія протягом багатьох століть знаходилась під впливом античної, єврейської, арабської, циганської та інших культур. Про його відданість рідному краю і щирість його співпереживань писав Іван Драч саме так, «... коли Лорка говорить про Іспанію, вона для нього постає синонімом

Андалусії. Він зумів відтворити в своєму мистецтві душу іспанця з такою своєрідністю, з якою вже протягом століть не відтворював жодний інший іспанський письменник» [19, с. 227].

А відтак для Гарсія Лорки було важливо висвітлити духовний колорит та народне світовідчуття, а не скопіювати традиційні формули чи місцевий колорит якогось окремо взятого народу [19, с. 227].

Безкомпромісним варіантом презентації його манери також є фольклорним виспівуванням у збірці віршів «Канте хондо», написання якої було розпочато у 1921-1922 роках і опубліковано у 1931 році. Саме «Канте хондо» є дуже давнім представником андалуського фольклору, варіацією поетичного співу, про який Гарсія Лорка говорив наступне: «Він і справді глибокий, глибший за всі безодні й моря, набагато глибший за серце, в якому сьогодні звучить, й голосу, в якому воскресає, – він майже бездонний. Він йде від незапам'ятних племен, перетинаючи могильники століть і листопади бур. Йде від першого плачу й першого поцілунку».

У цій збірці ми можемо побачити вільний розмір віршів, звучання яких залежить від ліричного настрою читача. Тому ми можемо стверджувати, що імітування типової андалуської пісні тут відсутнє. Більш того, митець також передає внутрішній, потаємний дух андалуської пісні. І саме тому нам, як читачам так важко побачити чітку межу між автором і пересічним андалусцем, який оплакує своє горе читаючи вголос вірш «Ай!»

У 20-тих роках 20-го століття Федеріко Гарсія Лорка був важливою фігурою серед художників-авангардистів. В 1928 році вийшла його збірка «Циганські романсеро», що утвердила поета як одного з представників літератури нового покоління. У його віршах яскраво поєднались буденність і магія, світло і темрява, краса і потворність, простота і загадковість. Про цю збірку сам Лорка казав, що «хотів змішати циганську міфологію з сьогоднішньою повсякденністю» [30].

Наступні збірки поезій та драматичні твори тісно пов'язані з життям письменника – життя в Нью-Йорку, повернення в Іспанію, початок громадянської війни [8]: збірка «Поет у Нью-Йорку», п'єси «Публіка» і «Коли пройде п'ять років», «Криваве весілля», «Єрма» і «Дім Бернарди Альби».

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКИ

2.1. Зв'язок сюрреалізму у творчості Гарсія Лорки

Світ сюрреалізму відзначається тим, що він використовує алюзії і парадоксальне поєднання форм. Поетичний світ Лорки характеризує неоднорідність, насиченість і експресивність образів. Ексклюзивність творчості і сюрреалістичні мотиви Лорки беруть свої витoki з лекції «Imaginación, inspiración, inspiración», запрезентована у Мадриді 1928 року. У самій назві лекції закладені вже самі пріоритетні спектри творчого підйому і мислення [24, с. 354]. Перший етап це – уява (imaginación), яка складає основу будь-якої поезії. У своїй лекції поняття «уява» Гарсія Лорка визначав для себе як синонім здатності до відкриття невидимої реальності. Але одночасно він зазначає, що поезію не може задовольняти уявою, навіть найбільш витонченою, бо її головною метою є глибина людських почуттів, до яких лише за допомогою уяви дістатись нереально. А для того, щоб здійснити перехід на новий рівень, поет повинен перейти на сходинку «натхнення», яку Лорка визначає як стан душі. Щоб його зрозуміти і виразити необхідно повністю забути поезію, яка тоді впаде в обійми поета і народу, адже саме у народі Лорка бачив природну форму самовираження, яка завжди була джерелом поетичного натхнення. А найвищим ступенем, за Гарсія Лоркою є вивільнення (evasión) [14, с. 245]. Лорка вважає, що існує декілька способів, за

допомогою яких можна досягнути «evasión», але аналізуючи його з точки зору сюрреалізму, зазначав, що таке вивільнення можливе або увісні або за допомогою підсвідомості, що є досить чистим, але туманним способом. Лекція «Imaginación, inspiración, inspiración» позначає черговий етап розвитку думки та поглядів Лорки на тогочасну поезію, який проходив під гаслом повстання проти правил і закорінених канонів, яке так відповідає самому Лорці і усьому його творчому шляху [26, с. 404–405].

Також особливу увагу привертає ще одна лекція поета «La teoría y el juego del duende», яку він представив на весні 1930 року. У ній Лорка намагається в притаманній йому метафоричній манері осмислити деякі тенденції, що протягом століть проявлялись у мистецтві, і зробив свій вибір між ними. Відтак поет виділяє у мистецтві три начала, три стани, які виражені в образах «ángel», «musa» й «duende». Перші два начала мають між собою щось спільне: ангел дарує світло, муза – форму, в ангелі втілюється осяяння, у музі – розсудливість, але головна їх риса – це те, що обидва начала приходять ззовні, з іншого світу [17, с. 315]. Цим двом станам протистоїть «duende» (домовий, ельф), персоніфіковане поняття, що є дуже близьким до демонічного начала. Але Лорка закликає не плутати «duende» ні з бісом сумніву, ні з дияволом, що все навмисно руйнує. «Duende» має творчий характер, він є ніби родзинкою, вогнем, що запалює митця, розкриває його потаємні почуття, бачення, думки. І, як не дивно, «duende» завжди сперечається з правилами. З точки зору сюрреалізму, мета поета – зрозуміти та випустити «duende» назовні, дати йому можливість вільно керувати творчим процесом, відсторонитись від будь-яких рамок і правил, йдучи за диким внутрішнім чуттям.

Усі положення, протрактовані Ф. Г. Лоркою у його теоретичних роботах, знаходять своє місце у поетичній творчості. У зв'язку з тим, що у 1928 році Лорка переживає важку особисту і творчу кризу, він

намагається подолати її, пише вірші, які опублікує у книгах «Poeta en Nueva York» і «La Tierra y la Luna», які входять у збірку посмертно виданих віршів під однією загальною назвою «Poeta en Nueva York» (1940) [31, с. 11]. Цю збірку охоплює сюрреалістична поетика сновидіння, яка спирається на розкладання слів і речей у підсвідомості, на звільненні поетичного слова від влади реальності, від ярма розуму й логіки причинно-наслідкових зв'язків. Сюрреалістичні погляди Лорки органічно поєднані з архаїчною логікою міфопоетичної метаморфози, із традиційними для його поезії образами-символами, такими як місяць, вітер, зоря-смерть, мертві птахи-діти, кінь, колодязь, порожнеча [18, с. 247]. Вірші цієї книги оповідають про самотність людини у міській юрбі, втрату нею свого «Я», смерть життя, що піддається нарузі в механізованому суспільстві, нездійсненність кохання, апокаліптичні передчуття.

Найбільш вдалим прикладом є вірш поета «Vuelta de paseo», у якому віддзеркалені різноманітні елементи, що притаманні сюрреалізму. Основним у цьому вірші є мотив міста, який дає зрозуміти, що воно є чужим, незрозумілим, ворожим. Цей мотив знаходиться у центрі уваги, бо для Лорки як самі жителі міста, так і сам мегаполіс є бездушною автоматизованою машиною, яка поглинає будь-які прояви індивідуальності й пориви до свободи. Сам твір відзначений загальним гнітючим, песимістичним настроєм, описує відчуття приреченості людини у світі, що є основною рисою сюрреалістів. Цей світ для ліричного героя є чужим, він відділяє себе від сірого агресивного натовпу, що живе у мертвій країні без майбутнього. Звідси у вірші виникає відчуття приреченості і самотності [24, с. 330]. Варто зазначити, що у вірші присутні фантазмагоричні образи, такі як «el árbol de muñones que no canta», де епітет є основним художнім тропом, а також «el niño con el blanco rostro de huevo», де колір дитячої шкіри, зокрема її стан, порівнюють з хворобливою блідістю, яке трактують як відтінок

смерті, що і є метафорою. Останнє порівняння є особливо жахливим, адже читач розуміє, що дитина – це майбутнє країни, її підростаюче покоління. Моторошно уявити, яке майбутнє очікує людей, коли вже у дитини немає життєвого запалу, а від рожевого здорового кольору шкіри залишився блідий відтінок смерті. У останніх строфах «Tropezando con mi rostro distinto cada día./¡Asesinado por el cielo!» яскраво виражено апокаліптичні настрої ліричного героя, які репрезентують результат зіткнення світів: світу Нью-Йорка як символу сучасної цивілізації і світу колишніх книг Лорки [26, с. 406].

До низки тих віршів, які пронизані сюрреалістичним віянням поетичного слова належить вірш під назвою «Requieño poeta infinito». Основний мотив вірша – це мотив смерті, який пронизує всі символи і образи, створені поетом. У своєму вірші творець вибудовує нову реальність, у якій немає часу, але існує тільки безперервний плин буття, де чергується життя зі смертю, кохання із божевіллям, вбивчі пориви зі статичністю світла. У вірші Лорка створює свої закони буття, про які знає тільки він, але які розуміє час, що, як і митець, самотній, але нескінченний [13, с. 342]. За словами Лорки, збитися з правильної дороги означає зустрітись з жінкою, яка не боїться світла, на відміну від інших. Отже, ця жінка є смерть, а не боїться світла, бо сама є цим світлом. Але воно означає зовсім не прозріння або промінь надії, воно, тобто світло, є сліпучим забуттям, якого боїться навіть півень, який не може своїм голосом дати відлік початку новому дню, бо це світло не має ні початку, ні кінця; це – перехід в іншу реальність, знати про яку не дано звичайній людині, навіть генію. За допомогою використання метафор досягається напружена поетика вірша, а саме у таких рядках як «muertos odian el número dos», «los gallos que no saben cantar sobre la nieve» [13, с. 131]. Також особливого звучання віршу надає кольорова гамма, що більш насичена жовтими, з відтінком воску кольорами, яка є символом божевілля, панічного страху. Тавтологія, яка у вірші не

випадкова, підсилює ефект загального настрою: «Equivocar el camino», «es paecer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios» тощо.

У вірші під назвою «La augora», як і в інших віршах циклу «Poeta en Nueva York», основним мотивом є смерть, безпросвітне майбутнє, яке чекає на механізовані душі людей з мегаполісу. Цей вірш символізував би віру у нове життя і в недалеке майбутнє, яке мусить бути іншим, а не механізованим й сірим. Сам автор в це не вірить, адже на його думку Нью-Йорк – це туга, страхітливі будівлі і шалений ритм [18, с. 215]. В таких умовах навіть зоря не в силах вдихнути життя у душі людей, для яких «завтра» є продовженням нескінченного «сьогодні» без надії на зміни. Ті, хто прокидаються зранку, вимушені бігти у світ механізмів, безглуздох правил, чисел і законів, де їх чекає «juegos de pantano y el sudor estéril incoloro», і навіть піт від виконаної праці не приносить задоволення, бо вона – це елемент живлення сірої маси нагальних потреб. Почуття, щирість, часами кохання, людяність відходять на другий план, а можуть і взагалі зникати, а замість цього все наповнює пустота й інертність. А в самому кінці вірша можна прочитати: «La luz es sepultada por cadenas y ruidos/ en impúdico reto de ciencia sin raíces», тобто разом зі світанком помирає і весь день, адже саме світанок дає продовження дню. Світло – це лише фізичне явище, у якому існують люди, так як саме життя помирає зі світанком, не витримуючи тягара буденної сірості та байдужості. Тому цей вірш насичений змістовним й емоційним планом, спонукає задуматись над місцем людини у світі та її істинне призначення [26, с. 407].

Отже, вірші Гарсія Лорки часто виражають його внутрішній стан за допомогою складних метафор, образів химерних і чудернацьких пейзажів. Складність поезії Лорки полягає у тому, що поет зберігає вірність романтичній екзотиці, яка ствердилася в його віршах, екзотиці іспанських романсеро, що у поєднанні створило неповторний ідіостиль поета. Щодо елементів сюрреалізму у творчості поета, варто зазначити,

що вони з'являються у складному поєднанні із фольклорними, взаємодіючи і переплітаючись одне з одним і видозмінюючись. Лорка був самостійний стосовно сюрреалістичному руху. Якщо сюрреалізму характерна повна відсутність логічних зв'язків, то Лорка підкреслює сувору поетичну логіку власних творів. Для поета сюрреалістичний сон – лише спроба захиститися від трагедії світу, втеча, але не звільнення, яке не згладжує протиріччя, а загострює їх.

2.2. Міфологічні й фольклористичні мотиви у поезії Гарсія Лорки

За визначенням одного із найбільш відомих українських перекладачів, Григорія Кочура: «Хто вступає в поетичний світ Лорки, тому відкривається нібито внутрішній образ Іспанії, певні особливості психології народу, певні риси іспанського національного характеру». [10, с. 20; 23]

Насамперед творчість видатного іспанського поета Федеріко Гарсія Лорки увиразнена фольклорно-міфологічними мотивами. Такий вибір і спрямування літературного доробку митця вважають не простим, адже його дитинство і юність пов'язані з його рідним краєм, Андалузією, а також її фольклором. Лорка є одним із небагатьох, кому надають звання освіченого у фольклорній спадщині своєї батьківщини. Оскільки Андалузія довгий час зазнавала впливу багатьох культур, а саме, античної, арабської, єврейської, циганської зокрема, дає підстави стверджувати, що взаємне проникнення і сплетіння традицій цих культур апробувало себе у народній свідомості іспанців й у народній літературі і мистецтві.

Особливістю відтворення у творчості Лорки фольклорних образів і мотивів є те, що він не намагається наслідувати фундаментальні форми, а те що він відображає його принципи. Наприклад, широке використання зорової і звукової метафор, реконструювання ритму, уведення вільного вірша, експерименти з римою, застосування

несподіваних паралелей і зіставлень, застосування у поезії музичних варіацій й акомпонувань. Але найбільш визначною рисою його творів є низка зображуваних напружень почуттів і сил, а також хвилювань найбільше відчувається в його творах напруження почуттів і сил, які і провідними детермінантами іспанського фольклору. А відтак, у творчості митця співіснують споконвічні теми кохання і зради, життя і смерті, героїзму і ницості, які він увиразнює своєю пісенною формою і у такий спосіб показує драматизм поетичних творів [23].

Не менш важливою особливістю лірики Лорки є його міфопоетичні образи. Таку тенденцію можна обґрунтувати тим, що його увага, як поета, була безпосередньо прикута до творчості праотця іспанського слова Луїса де Гонгори. З літературознавчих джерел знаходимо свідчення того, що саме цей поет епохи бароко був натхненим наставником й майстерним взірцем слова для поета-початківця Лорки. Погляди цього відомого літературного діяча стали для Гарсія Лорки фундаментальним й у його творчості, адже Гонгору вважають не тільки творцем ідеальної метафори, але і досконалим знавцем античної літератури і культури. Гонгора чудовий знавець греко-римської міфології, з уживанням якої кордовський поет майстерно трансформував відомі з неї сюжети. Також зазначимо, що характерною рисою лірики Гонгори є побудова власних міфів, одухотворення сил природи й наділення їх певними людськими характеристиками. А відтак, на підставі такого творчого аспекту, поетична векторність Лорки реалізовує себе у збірці «Циганське романсеро», яка є майже повним віддзеркаленням поглядів і переконань Гонгори у його творі «Поєми самотності», де переважно використано іспанські народні теми.

Належить зазначити, що аналіз міфопоетики Лорки продовжує викликати зацікавлення деяких літературознавців і лінгвістів. У дисертаційному дослідженні О. Москаленко, авторка зауважує, що «у поетичній свідомості автора щільно співіснують міфотворчість та

поезія» [15, с. 6] І з огляду на це вона обрала предметом свого дослідження міфологему дитинства у ліриці письменника і запрезентувала системний аналіз ліричної спадщини, визначивши, що міфологема дитинства відтворена у ній трьома архетипами, а саме Божественної Дитини, Великої Матері, Мудрого Старого [2, с. 9-10].

Найбільш виразним відображенням міфологічних і фольклорних мотивів у творчості Лорки стали пізні п'єси: «Криваве весілля», «Пустошня», «Господа Бернарди Альби». Також слід зазначити, що міфопоетика була закладена ще у його ранніх одноактних п'єсах, зокрема «Початкове ауто сентиментальне» (1918 р.), «Чаклунство метелика» (1919 р.), «Про любов» (1919 р.), «Тіні» (1920 р.). У цих творах Лорка проявляє себе як традиційний модерніст і представник «Покоління 1927», а тому жанр одноактних драм у його творчості продовжують традиції драматургічної епохи іспанського мистецтва слова, які яскраво представили Л. де Вега і П. Кальдерон. А відтак, жанр «айто» від ісп. «auto» містять старозавітні й євангельські сюжети і мотиви [11, с. 49].

Як один із новаторів драматургії іспанської літератури Ф. Г. Лорка використав традиційну форму, наповнену новим змістом. Цей зміст форми і літературної інтенції мав за мету не поширення католицизму і віри у Бога (бо у XIII–XIV ст. церква пропагувала ідеї і вірування католицизму за допомогою демонстрування цих драматичних вистав), а обстоювання тієї думки, що любов знаходиться препарує над Богом.

Відтак у п'єсі «Початкове ауто сентиментальне» дії відбуваються у долині, у якій Привиди вичікують час на прибуття Янгола Пана Отця Всевишнього і Смерть. Кожен із привидів поцупив по книзі Смутку, Любові й Сумніву. Саме книга Сумніву витлумачила Привиду, що «сумнів породжує в мені щось дивовижно величне. Почуваюся більшим від Бога» [12, с. 23]. А після того як Привид прочитав книгу Любові зрозумів, що «любов, вища од Бога» [12, с. 25]. Отже, замість того, щоб

звеличувати релігійні вчення і самого Всевишнього, п'єса знеславлює Бога-Отця і, навпаки, звеличує Христа як Людино-Бога [12, с. 12]. І у цьому автор дає протиставлення Старого і Нового Завітів.

Проаналізовано, що міфологізм п'єси полягає у системі образів твору, до якої особливо входять такі дійові особи як Смерть і Привиди (Примари). Смерть відображена у драмі у традиційному образі: «із косою і пісочним годинником у руці така сама, як її змальовують у дитячих книжечках» [12, с. 19]. Однак образ Смерті є переосмисленим, бо вона з'являється у супроводі Янгола, який є уособленням добра і божої справедливості. А тому Смерть з давніх часів як форма негативного образу для глядача або читача є неминучою частиною життєвого циклу, який породив сам Пан Отець Всевишній.

Ще одним міфологічним образом у творі виокремлюють місяць, бо як вказано у ремарках, дія відбувається «у каламуті мороку», а «сяйво, подібне на те, що випромінює місяць» відбивається на людських годинниках. Відтак Місяць присутній і у полілозі Пугача, Смерті, Старого Пугача й Малого Пугача. Здебільшого з Місяця походить сам учитель Пугач, який «помер у кігтях власних дітей і потому знову воскрес, аби повернутися до світла» [12, с. 19]. У цьому описі вдруге постає алюзія на Христа. Як зазначає О. Смольницька [25, с. 261], місяць є архетипною формою для багатьох народів, яке трактують як шлях потойбічний світ. Такий самий образ також зустрічаємо у сцені вбивства трагедії «Криваве весілля».

Водночас образи Привидів (Примар), у постатях духів померлих, зображено як «тіні в білих шатах». Варто наголосити, що примара – це тінь померлого [19], тому як і образ Смерті, дійові особи-привиди є прямими провідниками до потойбічного світу й репрезентантами міфологічного світогляду. Вважають, що привиди – це ті душі, які після смерті залишилися на землі, не тяжіють до возз'єднання з Богом-Отцем, щоб приєднатися до Його царства, з огляду на те, що люди, якими вони

були у реальному світі відрізняються від тих, хто тепер населяє Його територію.

Подібні образи присутні ще у одній короткій п'єсі Ф. Г. Лорки під назвою «Тіні». Дія драми відбувається вночі в саду, де зібралися тіні. У цій «драматичній поемі», де дія відбувається у саду, (таке жанрове визначення надає драматург) [12, с. 41] основними дійовими особами є саме тіні. Зовсім недавно вони були людьми, на чому наголошує Друга тінь: «Боже милостивий, як прекрасно було, коли я був людиною!» [12, с. 43]. А отже, тіні це ті ж самі привиди (примари), душі померлих [20]. А науковець і перекладач Д. Дроздовський вважає, що «Тіні» є не як інакше п'єсою-фантазмагорією із вираженим іронічним підтекстом [12, с. 14]. А у доказ цього знаходимо, що Друга тінь розповідає досить серйозно, що він перетворився на салат і його життя далі – це «нестерпне буття», у порівнянні з буттям людини, яке є прекрасним.

У наступній «драматичній поемі» (визначення жанру є власне авторським) [12, с. 29]. під назвою «Про любов» дійові особи це тварини (Голубка, Свиня, Соловейко, Віслук, Хор цикад), і Ф.Г. Лорка підводить і готує читача до сприйняття такого драматичного твору, зауваживши в підзаголовку: «Театр тварин». На думку Д. Дроздовського, такий вибір дійових осіб, відбувся під впливом мотивів францисканства [12, с. 12], провідною рисою якого є вияв співчуття до всіх живих істот (і не тільки до людей).

П'єса починає діалог між Свинєю і Голубкою, у процесі якого Свиня впевнено переконує Голубку в тому ствердженні, що «людина – найжорстокіша істота у світі» [12, с. 31]. Однак наприкінці драматичного твору сама присутня на зборах тварин, пропагуючи знищення чи поневолення людини. І це свідчить про те, що вона стає такою ж жорстокою, як і ті люди, яких вона описувала до цього. Виявляється, що ці два образи повністю протилежні один одному. Відтак, Свиня – стара, брудна, у багні, її душа наповнена ненависті до

людей, а Голубка є молода і «має найчистішу душу» [12, с. 35], її друзі – митці.

З критичних джерел з'ясовуємо, що серед міфопоетичних традицій птахи є елементом релігійно-міфологічної системи, яка виконує низку різноманітних функцій. А тому, голуб у християнських традиціях є символом святого духу, є провісником смерті і символом душі і спокою [14, с. 837–839]: «<...> людина зробила мене символом любові, зрештою, навіть символом свого Божества. Я приношу мудрість людям, немов би світло» [12, с. 34].

Отже, ранні одноактні драматичні твори Ф. Г. Лорки відзначаються впливом давніх міфологічних світоглядних концепцій на образну систему, що виявляється в образах Смерті, Привидів (Примар) у драмі «Початкове ауто сентиментальне», Тіней у однойменній драматичній поемі та Голубки у драмі «Про любов».

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТОСФЕРА ТВОРЧОСТІ ЛОРКИ

3.1. Концепт ЖІНКА та його реалізація у драматургії Лорки

Метафора як один із унікальних увиразнювальних тропів привертала увагу багатьох митців слова і мовних дослідників як феномен літературно-творчої так і дослідницької діяльності. На думку Аристотеля метафора є особливим проявом майстерності володіння словом, яке «... не можна перейняти від іншого, адже це ознака обдарованості» [35, с. 80]. На думку Аристотеля, цей художній троп сприймають як особливий естетичний код, дискурс та спробу задовольнити певну комунікативну інтенцію. Американський психолінгвіст Р.Хофман зазначає, що: «Метафора винятково практична...Вона може використовуватися як знаряддя опису і пояснення у будь-якій сфері (...) Де б не фігурувала метафора, вона завжди збагачує розуміння людських вчинків, знань та мови» [36, с. 327]. Історично саме ХХ століття ввело у активний літературний вжиток метафору як особливу мисленнєву категорію в літературознавчій та лінгвістичній системах мов європейського континенту. У зв'язку з активними дослідженнями цього лінгвістичного феномену, функціонал метафори значно розширили, а подальший аналіз її створив нові перспективи метафорично репрезентації у художньому дискурсі.

Відтак, у річищі дослідницького пошуку реперезентаційних сфер прийому метафори працювали такі основоположники концептуальної теорії метафори, як Дж. Лакофф і М. Джонсон. У своїй роботі «Metaphors we live by» надають їй характеристик такої, яка має можливість номінувати одне поняття за допомогою засобів іншого, й якому поєднано принцип суб'єктивного індивідуального і колективного

досвіду [38, с. 4–5]. Це пояснюють тим, що кожен реципієнт сприймає й інтерпретує навколишню реальність у пошуку відповідних асоціацій і певних характеристичних збігів форми або значення поняття тощо. З огляду на таку понятійну позицію метафору доцільно аналізувати і сприймати не тільки як естетичний елемент художньої виразності, але і як і невід’ємний компонент оформлення специфічної картини світу народу. І для того, щоб задовільнити успішне сприйняття метафори цільовою аудиторією, потрібно правильно її декодифікувати.

Саме таке трактування поняття метафори закладене в філософських вченнях і поглядах Ф. Гарсія Лорки, у творчості якого метафора займала одну з чільних позицій як поетичного, так і драматичного рівня. Вважаючи її репрезентативною одиницею уяви, він стверджує, що «аби сповнити метафору життям, потрібні дві умови: форма і радіус дії – ядро в центрі і перспектива навколо» [3, с. 57]. Адже «уява має свої обрії, вона прагне описувати й конкретизувати все, що в ній (в дійсності) міститься» [3, с. 79]. Аналізуючи «лоркіанську метафору» доцільно відзначити саме його драматичні твори. У них можна знайти велику кількість метафоричних концептів. Досить частим прикладом метафоричної форми є концепт ЖІНКА, який відкриває і демонструє багатогранність жіночого «я» у художньому світі Лорки, наприклад, у таких концептуальних метафорах: ЖІНКА – Це МОРАЛЬНІСТЬ, ЖІНКА – Це СТРАЖДАННЯ, ЖІНКА – Це БУНТАРСТВО тощо.

Під час виокремлення концептуальних метафор під гаслом ЖІНКА, виявлено три переважаючих поняття:

1) Перше – ЖІНКА – ЦЕ МОРАЛЬНІСТЬ є концептуальною метафорою, яку визначають як об’єктивізатор центральної соціальної настанови серед іспанського суспільства, де жінка має бути взірцем моральних і духовних цінностей, аби не дискредитувати власну родину, і цілу спільноту зокрема. Це говорить про те, що жодна гідна і поважна

жінка не мусить першою виявляти зацікавленість до чоловічої статі, бо протилежну поведінку можуть сприйняти за зневагу до найбільш сакрального поняття честі, як власної, так і сімейної: «Bernarda: ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? [43] – Як ти гадаєш, чи пристало жінці з такої родини, як наша, ганятися за чоловіком – і коли ж? У день панахиди за рідним батьком! [4, с. 374]. – Чи то випадає, щоб жінка твого роду йшла з гачком за мужчиною у день похорону батька? [5, с. 187]. Перекладач М. Москаленко використовує перефразування, яке не втрачає метафоричності виразу, водночас забезпечуючи його природне й оригінальне звучання в українській мові. Але перекладна форма В. Вовк застосовує повне відтворення метафори і перекладає її буквально, що і надає вислову певне штучне звучання за посередництвом його нестандартності у сприйманні цільовою культурою.

Зосереджуючи увагу на специфіці національно-культурних цінностей Іспанії на початку ХХ ст., яка культивувала і пропагувала ідеал жіночої покірності і смиренності, часто вживаним ставало порівняння ЖІНКИ з собакою. Цей образ однаково інтерпретують в іспанській й українській культурах, де асоціації людини сягають поняття вірності: «Novia: Y yo dormiré a tus pies para guardar lo que sueñas. Desnuda, mirando al campo como si fuera una perra, ¡porque eso soy! Que te miro y tu hermosura me quema [42]. – Гола, біля ніг твоїх сонтвій вірно стерегтиму, мов собака, що в поля пильно втуплена очима; ледь на тебе гляну я – палить врода нещадима [4, с. 251–252]. – Я буду в ногах у тебе коло твоїх снів зоріти гола, дивлячись наполе. Наче твоя сука вірна. Я – така! Дивлюсь на тебе й від твоєї вроди тлію [5, с. 57].

Перекладачі поезії Лорки українською мовою традиційно намагаються зберегти означений образ у тексті перекладу, що унеможлиблює труднощі для виникнення асоціативних структур для читача. Але належить зауважити, що перекладач В. Вовк обрала більш

вульгаризований синонім, який характеризує додаванням якісного прикметника «вірний». А заданий прикметний розміщено у такій емпатичній постпозиції, що у своєму контексті означає маскулінну владність і зверхність.

Подібне наслідування і загальний приклад, які розповсюджувало тогочасне суспільство, створювало для жінки атмосферу самотності, де вона стикається один на один із власними проблемами, емоціями і хвилюваннями, які вважалися неприпустимі або занадто не важливими у світоглядному розумінні «чоловічого світу»: «Yerma: Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes» [46]. – Які там причини! Я ні в чому тобі не перечу, в усьому тобі покірна, а горе має ховається глибоко [4, с. 287]. Бути насторожі... перед чим? Я нічим тебе не кривджу. Живу в послуху, а те, що мене мучить, ховаю притуливши до тіла [5, с. 95].

У той час як В. Вовк увиразнює метафору незначними лексико-граматичними трансформаціями, а саме заміни числа іменника в структурі метафори й уточнення, М. Москаленко застосовує конкретизацію «lo que sufro», що позначає «горе» і вживає прийом смислового розвитку «pegado a mis carnes» у його смисловій формі «глибоко». Ці перекладацькі засоби уможливають економію сценічногочасу, а також повне осмислення авторської інтернаціональності метафори.

Також менш уживаний метод реметафоризації, дозволяє проаналізувати метафору інвективного типу «lagarta/lagartija», яку складає пейоративна конотація постаті «пропашої, знедаленої, легковажної жінки». Так, у «Домі Бернарди Альби» персонаж Понсія, від середини твору натякає на «не належну» поведінку наймолодшої доньки Бернарди, на ім'я Адела, яка відображена у неозначеній метафорі. Буквальний переклад обох перекладачів виявляється не може відтворити інтенцію автора і такий натяк є мало зрозумілим для

українського читача, адже образ ящірки адже у вітчизняній культурі не має еквівалентної асоціативності: «Poncia: Ésa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviera unalagartija entre los pechos» [43]. – Щось із нею діється. Тремтить, ходить сама не своя, вся якась наполохана, немов ящірку на грудях носить [4 с. 383]. – Щось її гризе. Бачу, що не має спокою, трясеться, перелякана, немов би мала ящірку між грудьми [5, с. 197].

Далі прослідковуємо, що пряму номінацію об'єкта жіночої статті виражено за посередництвом прямої означеної метафори, яке услід трактуємо як найвищий прояв презирства і неповаги, бо таке порівняння загрожує занедбанню її чеснот. Відтак, через те, що Бернарда мала тиранічний норов і зверхнє ставлення, її було прозвано: «Mujer 1: ¡Vieja lagarta rescocida! [45] – Стара жаба! [4, с. 370].– Стара, в окропі купала!» [5, с. 183]. У цьому контексті перекладачі використовують реметафоризацію, за допомогою прийому цілісного переосмислення метафори.

2) ЖІНКА – ЦЕ СТРАЖДАННЯ.

Весь світ очима Лорки частково втілюється й його метафоричних висловах, а саме аналіз вад тогочасного суспільства, трагічність жіночої долі зокрема, яка формується під впливом не тільки андроцентричного погляду, але й від застарілого традиціоналізму. На що вказують наступні приклади. У одному із них, наприклад, жінка не має право вільно кохати, що викликає складні внутрішньо-емоційні конфлікти: «Martirio: ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura» [44]. – Так! Іхай серце моє розірветься, мов гіркий гранат. Я люблю його! [4, с. 411]. – Так! Хай мої груди тріснуть гірким гранатом. Я люблю його! [5, с. 226]. Перекладач В. Вовк надає перевагу прийому калькування, що надає такому перекладу метацентричність. Сам образ граната уособлює Андалусію, батьківщину Гарсія Лорки, а також відображає життя і вічності, яке є інтернаціональним і уможливорює адекватно відтворити

його у цільовому тексті. Наприклад, М. Москаленко, застосовує лексичну конкретизацію «el pecho», у перекладі «серце» і залишає порівняння, презентоване лексемою «granada» з неузгодженим означенням.

Жінка перебуває у тотальній залежності у тогочасному соціумі іспанського регіону й виявляє перманентний моральний тиск і сприяє внутрішній дисгармонії у родині. Від цього постає опозиція видуманої зовнішньої моральності, що призводить до реального внутрішнього хаосу: «Bernarda: Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir [44].» – Гірку чашу довелось мені пити на старості літ. Як то матері все стерпіти? [4, с. 393]. – Під кінець життя даєте мені пити гірку отруту! Жодна мати не годна таке витримати [5, с. 207]. Так, у наведеному прикладі Бернарда переживає страждання не саме через недбалість власних дочок, через власні аномальні соціально зумовлені амбіції. Її образ в основному є втіленням тиранії тодішніх ціннісних укладів, які деформують як її, так й оточення. І нічого не дивує, що її життя схоже на «гірку чашу». Обидва перекладачі зберігають метафору у тексті перекладу, М. Москаленко змінює структуру речення, а також модуляції (прийом логічного розвитку), а В. Вовк вживає традиційний прийом калькування, лише уникнувши найвищий ступінь порівняння у метафоричному словосполученні.

Також трагічна доля жінки постає у творах Лорки і в тому, що жінка частково не здатна втілити свою мрію у життя, а саме стати матір'ю. І саме це уособлювало не тільки повноцінну владу чоловіка, але й усього світу навкруги, над життям жінки, і що призводило до опору будь-яким бажанням і мріям: «Yerma: Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años y otras antiguas del tiempo de mi madre mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que yo me consuma así [46]. – Але час іще є. Елена три роки чекала, а чоловікові ровесниці чекали колись іще довше. Але два роки і двадцять

днів – як на мене, то вже чимало. За що мені такі муки? [4, с. 269].– Звісно, є ще час. Гелена барилася три роки, а багато старших з маминого покоління ще довше; але два роки і двадцять днів, як я, – вже надто довго ждати. Думаю, що воно несправедливо, щоб я тут поволі пригасала [5, с. 77]. Перекладач М. Москаленко, обрав прийом цілісної трансформації метафори, перефразовує її повністю, змінюючи хід вихідного тексту, а у перекладі замість непокори Безплідної виражена її безпорадність. Тут «лоркіанська метафора» трансформована у риторичне питання без якої-небудь відповіді. А перекладач В. Вовк зберегла повністю метафору і додала тільки «поволі», прислівник способу дії.

3) ЖІНКА – ЦЕ БУНТАРСТВО.

Досить значну увагу приділяють аналізу такого метафоричного концепту, бо Ф.Г. Лорка у майже кожному драматичному творі описує жінку у порівнянні з проекцією суспільно-політичного тла часу творчості митця. Саме воно було на той момент у активній модифікації і вселяло надію на зміну державного устрою й суспільних поглядів у країні. На жаль, затяжний процес переходу між двома диктаторськими гілками не виправдав себе, і поступово перетворився у химерний і хаосний період сповільненої стагнації. Як у державі так і у творах автора жінки, а саме персонажі-носії потенційного і корінного коду змін (наприклад, Безплідна, Адела, Наречена) стикаються із супротивом і піддаються йому внаслідок натиску ефемерного, а навіть гротескного характеру позицій лідерства, зверхності і сили.

Одним із найкращих уособлень схожого розщепленого деформованого бунтарства є Бернарда, яку характеризують постійні знущання над усіма і контролювання усього: «La Poncia: Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres (...)» [44]. – Вона тиранить геть усіх. Здушить тобі серце й дивиться, як ти поволі конаєш [4, с. 366]. – Знущається над усіма

довкола себе. Може насісти тобі на серце і цілий рік придивлятися, як конаєш [5, с. 180].

Другий приклад демонструє традиційне калькування метафори, яке вживає В. Вовк і воно не спричиняє жодної стилістичної або узуальної перешкоди. Хоча М. Москаленко на відміну від В. Вовк використовує синонімічний переклад, де обране дієслово з такою семантикою, яке може поєднуватися з подібним метафоричним сполученням. Одна із перших Бернарда заохочує до лінчування нещасної дівчини, яка від початку народила позашлюбну дитину, а в кінці занапастила остерігаючись і побоюючись загальних пересудів і наклепів. Вона повторює завжди одну і ту саму фразу на будь-яке зауваження від наймолодшої доньки, Адели, і коментує нещасну долю молодої так: «Bernarda: Y que pague la que pisotea su decencia [44]». – Нехай розпусниця розплатиться за все! [4, с. 400].– Хай заплатить та, яка топче пристойність [5, с. 213].

У цьому прикладі М. Москаленко застосовує прийом смислового розвитку, який має за мету наголосити на зневажливому та неналежному ставленні Бернарди до будь-якої девіації у її поведінці і звільняє фразу від надлишковості. Водночас, прийом калькування від В. Вовк, ужитий з метою надання деякого пафосного звучання, яке є не досить доречному комунікативному контексті сцени.

Також не менш цікавим персонажем, а часами досить суперечливим антагоністичним персонажем є Стара з «Безплідної», яка володіє досить специфічним характером. А саме її від інших відрізняло особливим нестерпним прагненням до свободи: «Vieja: Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar [45]». – Була я весела, любила погуляти та на свято тістечок поїсти [4, с. 272]. – Я була дівчина зі спідницею на вітрі, стрілкою летіла до розтятого кавуна, до забави, до цукрованого коржа [5, с. 80].

У цьому фрагменті В. Вовк з точністю наголошує на легковажному норіві жінки у її молодих літах і для цього досить дослівно перекладає кожен компонент і застосовує тільки незначну лексико-граматичну трансформацію – відбувається зміна числа іменника. А М. Москаленко, навпаки, використовує деметафоризацію, з частковим застосуванням експлікації, з тією метою, щоб ідея метафори правильно сприйнялася у колі цільової аудиторії.

Отже, одним із домінуючих і перспективних засобів створення образності в драматичних творах Ф.Г. Лорки є метафора. Її використано загалом для концептуалізації національного уявлення про місце, соціальну роль і статус, а також внутрішній світ жінки. Основними способами відтворення цієї концептуальної метафори є її буквальний переклад, де важливою умовою є відсутність асоціативних перешкод для реципієнта та описовий переклад (що є деметафоризацією образу). Це твердить про те, що, сам художній переклад є особливим видом мистецтва, де неможливо або нереально виокремити єдину категорично правильну модель перекладу. І зробити так, щоб вона зберігала адекватну форму і передавання ідіостиль автора.

3.2. Концепт ЗІРКИ у поезії Федеріко Гарсія Лорки

Концепт ЗІРКИ у поезії Федеріко Гарсія Лорки вражає своєю типологією та оригінальністю. По-перше, вражає те, що Лорка майже ніколи не використовує модельне порівняння між «зірками» та «очима»; його метафори набагато оригінальніші, а образи, з якими пов'язані зірки, надзвичайно різноманітні. У його творчості лише три рази зустрічається ідентифікація між зірками та очима:

«He visto las **estrellas**.

Subí al árbol más alto

que tiene la alameda
y vi miles de **ojos**
dentro de mis tinieblas» [44, с. 66; 47].

Присутні навіть випадки, коли концептуальні метафори Лорки відрізняються і не мають прямого посилання на очі, такі як:

«Las estrellas entornan
sus párpados azules una vez
y otra vez» [44, с. 200; 47].
«El cielo se arrancó
la venda
y el **dragón de los mil ojos**
nos lame con sus lenguas de viento» [44, с. 206; 47].

Частіше у творах Лорки зустрічається особиста ідентифікація між зірками та водою у різних варіантах та формах:

«Y un **torrente de cálidos luceros**
brotó del seno que la noche guarda [44, с. 159].
Tiene el mármol de la fuente
el beso del **surtidor**,
sueño de estrellas humildes» [44, с. 71].
«Por el cauce de las ranas
o **el cauce** de los luceros
se irá nuestro amor cantando
la mañana del gran vuelo» [44, с. 205; 47].

Слово «cauce» дослівно означає місце по якому тече річка чи канал. Зірки в цьому уривку порівняно з джерелом виливаються в якесь русло, тобто присутній прямий зв'язок з водою. Судячи з наступної строфи, у якій «кохання буде співати» можемо дійти до висновку, що зірки тут виступають в досить позитивному аспекті. Тобто, тут ми можемо спостерігати ярко виражений концепт – ЗІРКИ – ЦЕ ДЖЕРЕЛО.

«Miro las estrellas

sobre el mar.

¡Las estrellas son de agua,
gotas de agua!» [44, с. 210; 47].

Хоча це здається поетові очевидним, у цьому прикладі співвідношення концептуальної метафори між реальним явищем і образним не таке прозоре. В останньому прикладі ЗІРКИ – ЦЕ ВОДА, є концептуальною метафорою. Автор веде мову про «краплі води», які можуть бути такими ж численними і яскравими, як зірки; Але не забуваймо, що в інших випадках він ототожнює їх із струмками, фонтанами чи суцільними водотоками, що є зовсім не очевидним, коли ми уявляємо зірки. Відношення стає яснішим, якщо поєднати у творі «зірки» з «краплями дощу»:

«Sobre el olivar
 hay un cielo hundido
 у una **lluvia** oscura
 de **luceros fríos**» [44, с. 306].

В поетичній уяві Лорки ЗІРКИ не завжди постають читачеві невинними та гарними небесними об'єктами, досить часто вони постають гострими об'єктами, навіть з елементами насильства – такими як шпори для коней, чия схожість із зірками не буде такою очевидною для сучасного читача:

«El cielo, se les antoja,
 una **vitrina de espuelas**» [44, с. 443].

У поданому уривку НЕБО – ЦЕ ВІТРИНА ШПОР, тому концептуальна метафора ЗІРКИ – ЦЕ ШПОРИ постає перед нами у всій своїй лексико-семантичній забарвленості.

«Lejos
 una estrella
hiere al pavo real
 del cielo» [44, с. 206].

Іноді ця метафора розвивається, перетворюючи НІЧ – НА ЧОРНОГО КОНЯ, який прибиває ЗІРКИ – «ШПОРИ» по боках:

«En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las **espuelas** (...)
Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas» [44, с. 365].

Образ насильства не завжди виступає у творах у вигляді «шпори», це також можуть бути образи діамантів, шнурків або шпор:

«El **diamante** de una estrella
ha rayado el hondo cielo [44, с. 95; 47].
ЗІРКА –ЦЕ ДІАМАНТ
Cornetines de cobre, clavan sus **agujetas**,
en la manzana rosa del cielo más lejano» [44, с. 479].
«Será la Osa
Mayor, la **arisca**
fiera del cielo» [44, с. 103].

Тобто незважаючи на різноманіття у творчості Лорки, з кожним наведеним прикладом ми можемо відкривати для себе нові концептуальні метафори, такі як ЗІРКИ – ЦЕ ДІАМАНТИ та ЗІРКИ – ЦЕ ШНУРКИ. Останнє є особливо незвичайним.

Також образ зірок може бути переданий за допомогою традиційної клинкової зброї, як у вірші "El emplazado" та виступати у вигляді воїнів, як у вірші "Arboles":

«Espadón de **nebulosa**
mueve en el aire Santiago.
Grave silencio, de espalda,

manaba el cielo combado» [44, с. 440].

«¿Árboles?

¿Habéis sido flechas

caídas del azul?

¿Qué terribles **guerreros** os lanzaron?

¿Han sido las estrellas?» [44, с. 148; 47].

Це також може бути несподіваною або невизначеною загрозою, як у відомому вірші "Циганські балади":

«¡Preciosa, corre, Preciosa!

¡Míralo por dónde viene!

Sátiro de estrellas bajas

con sus lenguas relucientes» [44, с. 417].

Або в страшних зірках, розміщених демоном у вірші «Los álamos de plata»:

«Tenemos que asomarnos

a la **sombra del pecho,**

y arrancar las estrellas que nos puso Satán» [44, с. 152; 47].

Співвідношення між кінчиками зірки та іншими частинами, такими як шупальця восьминога, можуть призвести до заміни зірок темним морським восьминогом – ЗІРКИ – ЦЕ ВОСЬМИНІГ:

«El **mar** es

el lucifer azul.

El cielo caído

por querer ser la luz (...)

Tus tristezas son bellas,

mar de espasmos gloriosos.

Mas hoy en vez de estrellas

tienes **pulpos verdosos**» [44, с. 159–160; 47].

Також у цьому уривку ми можемо спостерігати порівняння моря з блакитним люцифером, а отже і восьминіг який знаходиться в його

глибинах – має диявольське забарвлення у творі, що навіює читачеві тривогу та страх. Більш того, це не ізольована метафора, оскільки ми знову знаходимо її в інших віршах. В наступному вірші ми маємо змогу спостерігати потрійну метафору: зірка-пальма-восьминіг. Ми можемо спостерігати чітке ототожнення зірок, які плавають у космосі так само, як диявольський восьминіг в океані.

«En el cielo la estrella

у el pulpo abajo.

(La palmera de Satán y la palmera de Zoroastro.)

La estrella flota

en el espacio.

El pulpo flota en el Mediterráneo» [44, с. 208; 47].

Також надалі у творчості з'являються деформовані зірки, які викликають у читача тривогу та змішані почуття («**estrellas de nariz rota**» – зірки зі зламаним носом) [44, с. 446].

Більш того у віршах Лорки досить часті випадки, коли після використання зірок як символів зла і ненависті, то для передачі кохання та уособлюють кохану людину. «Вона» тобто кохана починає уособлюватись з загадкою, блакитною зіркою на неушкоджених грудях («**Ella** era entonces para mí el **enigma, estrella azul** sobre mi pecho intacto»). [44, с. 78; 47], а маленькі зірочки на небі – з бажанням бути біля коханої людини. («La estrella de mi **amante** que vive y muere [47]. - Estrellitas del cielo son mis **quereres**» [44, с. 107]. Зірки виступають й у ролі дівчаток, що перебувають в небезпеці і тремтять від страху («Y ella como una **niña** que se cae en el aljibe **tiembla y tiembla**» [44, с. 205; 47]. Більшість творів Лорки у яких метафори зірок переважно пов'язані з коханою людиною та з іншими елементами великої краси, такими як «срібні лебеді / «cisnes de plata» [44, с. 95] чи «дитяча колиска / «el niño...cuando juegue en su cama» [44, с. 101].

У ранніх творах, якщо зірки і з'являються з негативним забарвленням, це відбувається тому, що вони згасли, як у цьому порівнянні: «*Noy mi pecho está reseco como una estrella apagada*» [44, с. 99].

Складність уяви та метафор Лорки не перестає дивувати нас саме через той факт, що ідентифікація одного і того ж об'єкта може чергуватися як з надзвичайно небезпечними чи негативними образними елементами, так і з іншими, з величезною невинністю, красою та витонченістю [39, с. 10 ; 40, с. 118]. На нашу думку, така подвійність і неоднозначність є одним із найбільших досягнень поезії Лорки. У яких образи та метафори ніколи не вмирають, тобто вони ніколи не втрачають сили через надмірне використання та не лексикуються.

3.3. Труднощі перекладу творів Гарсія Лорки українською мовою

Досить довго можливість розвитку оригінальної української літератури була обмежена, що було викликано історичними та геополітичними факторами. Саме тому починаючи з 20-тих років 19 століття перекладацька діяльність активно розвивалась на українських просторах. Завдяки перекладу художніх творів (який мав змогу досить вільно розвиватись без протидії з боку влади) зберігалась та розвивалась національна мова. А отже, склалась не типова для європейських країн ситуація, коли розвиток літературної мови переважно розвивався не через оригінальну, авторську літературу, а через перекладну. Проте у ранніх перекладах Федеріко Гарсія Лорки на українську мову це зіграло у злий жарт для сучасного читача [28, с. 53].

Серед лінгвістичних і перекладознавчих досліджень середовища свої літературні студії присвячували здебільшого драматургії митця, серед них виокремлюємо Н. Маліновську, Г. Степанову, В. Сілюнаса,

Л. Осповата, О. Чагінської. Щодо дослідження лірики Лорки, більш посилену увагу – незважаючи на, що лірична сторона поета не є максимально дослідженою, відзначаємо у цьому аспекті у працях І. Драча, О. Пронкевича, М. Жердинівської, В. Вовк та інших. Аналіз творчості Гарсія Лорки охопила перекладознавча сфера діяльності українських науковців і лінгвістів, а саме до бібліографії його українських перекладів долучаємо переклади М. Іванова, І. Качуровського, Л. Первомайського, Ю. Тарновського, М. Лукаша, В. Стуса, Д. Павличко, Ю. Покальчука, Є. Дроб'язко, С. Борщевського, М. Москаленко, А. Яні, І. Драча, Г. Лантика, Д. Дроздовського тощо.

Відтак, нові переклади Д. Дроздовського творів із драматичної збірки «Чотири короткі п'єси» («Початкове ауто сентиментальне», «Про любов», «Тіні», «Іегова»), які протягом довгого часу були невідомі україномовному читачеві, ознаменували новий етап жвавого інтересу до творчості іспанського поета і драматурга в україномовному науковому і культурному просторах. З огляду на це, виникає потреба розширювати дослідження ідіостилю Ф.Г. Лорки, водночас і потенціалу такого досить популярного стилістичного засобу, як метафора, яка посідає чільне місце у творчості митця і є релевантним компонентом для адекватного перекладу його творів українською мовою.

Спершу український читач познайомився з творчістю Лорки саме через переклади Миколи Лукаша, які 1969 року були видані окремою збіркою й відразу викликали захоплення та критику читача. Відома рецензія члена Нью-Йоркської групи, поета Ю. Тарнавського «Під тихими оливами, або Вареники замість гітар» (1969) на переклади М. Лукашем поезії Ф. Г. Лорки, яка вийшла в Мюнхені, доводила, що переклади М. Лукаша невдалі [28, с. 44]. Критика була викликана фольклорною стилізацією та спробою автора надати віршам народного звучання. На наш погляд проблема точності та правдивості перекладу є основною у перекладах Миколи Лукаша. Перед ним з самого початку

виникає проблема неподібності смислового навантаження тексту та стилістичної експресивності словосполучень і зворотів. Адже для перекладача неможливо змінити один складник на інший не впливаючи на всю будову твору. В. Комісаров указував, що художній твір повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [28, с. 56].

Також, ми вважаємо, що в перекладах Лукаша не було збережено національно-культурну своєрідність оригіналу, вершники в його перекладі більше схожі на українських козаків, а ніж на іспанських конкістадорів. У вірші «La luna asoma» рядки «Nadie come naranjas / bajo la luna llena» (дослівно: ніхто не їсть апельсинів під місяцем повним) перетворюються на «Солодкого плоду/Не можна їсти», у зв'язку з чим аспект іспанського національного фрукту просто зникає, вже не кажучи про символ місяця, який у творчості Лорки відіграє величезну роль і у наведеному прикладі символізує смерть, як і срібло.

Ми вважаємо, що такі помилки у перекладі Лукашем було допущено у зв'язку з недостатньою кількістю знань про тогочасне життя, відображених в оригінальному тексті твору. Разом із проблемою зображення національної дійсності у творах перекладу, постає проблема історичного колориту, адже доба за якої було створено той чи інший твір, залишає свій слід на художніх образах.

Через десять років Михайлом Москаленко було опубліковано переклад збірки Федеріко Гарсія Лорки “Поет у Нью-Йорку” у журналі “Світогляд”. Збірка віршів у перекладі Латника висвітлює всі періоди творчості іспанського поета – починаючи першою “Книгою віршів” закінчуючи пізнім “Дивану Тамарінтом”. В цій публікації вміщено повний переклад збірки “Поема про канте хондо” й “Пісні”. Це видання, на нашу думку є дещо кращим, ніж видання його попередника, нездивлячись на те, що українці вже звикли до віршів в перекладах

Лукаша, адже ці переклади встановили певний еталон "українського" Лорки. Головним здобутком цього перекладу є збереження оригінальної, Лоркіанської строфіки. В більшості випадків українські й зарубіжні переклади видовжували строфу, об'єднуючи відразу декілька рядків в один. Таким чином на виході ми мали зовсім новий, авторський вірш самого перекладача, в яких нарідкість модна було розглядіти крихти творчості іспанського поета. Проте Латник досить обережно передає і зміст віршів у перекладі, очевидно, що перед ним стояло завдання передати текст до найменших нюансів. Отже, йому вдалося уникнути значних деформацій змісту, завдяки чому читач може повною мірою насолодитись ідеями, які хотів передати сам Лорка.

Не зважаючи на всі позитивні сторони його перекладів, він зневелиював певними важливими компонентами. Наприклад у вірші "Краєвид" із "Поєми про канте хордо" в оригіналі присутня рима та ритм. Не дивлячись на це, перекладач повністю знівелював ними та класичний ямб було замінено повністю прозовими рядками. Більш того, в оригінальний твір написано верлібром, а не прозою.

Ще однією особливістю перекладу Григорія Латника є спроба відійти від українського канону м'якої та мелодійної мови (яку ми можемо спостерігати у перекладах Миколи Лукаша) . В оригінальних творах Лорки мова не така милозвучна та гладенька, навпаки, досить жорстка, як необроблене дерево.

«Краєвид

Поле

Оливок

Відкривається й закривається

Наче віяло.

Над оливковим гаєм

Небо схилилось,

І ллють темний дощ

Холодні світила.
 Тремтять очерет і сутінь
 На березі річки.
 Сіре повітря в'ється.
 Немовби тамують
 Крики.
 Зграя птахів
 Не перелітних,
 Що ворущать своїми довжелезними
 Хвостами у безгомінні» [27].

Важливим аспектом під час перекладу твору є передача літературного напрямку до якого належав або у якому працював письменник. Досить вдало перекладачу вдається передати темперамент Лорки, який навіть у пристрасних пасажах говорить досить відчужено, зберігаючи дистанцію між собою та предметом свого захоплення. Що ж, переклад демонструє відстороненість поета від того, що він описує, (що не вдавалось до Латника нікому із його попередників). Саме ця відстороненість є значною рисою поезики модернізму [4, с. 71].

Григорій Латник намагається зберегти архаїчність андалузького елемента співучості у поезиці Лорки. Також у його вірші є рефрен, який є характерною ознакою пісень

«Чи світять над течією
 Журби вогні мерехтливі?
 Ай, любов, що зникла, неспинна!» [27].

Вигук «Ай» також присутній і в оригіналі «Канте Хондо», який був потрібен Лорці, щоб репрезентувати життя як епос, який висвітлює дві теми: любов, яка є складовою творчості юнацьких років Лорки, та звичайно ж смерті.

Українська перекладачка Віра Вовк, навпаки, досить добре відгукувалась про переклади М. Лукаша, вважаючи, що він вдало передав поетичний темперамент Лорки.

Ми виявили точну відповідність оригіналу і сценічність перекладів які були розроблені В. Вовк, Г. Кочуром, В. Бурггардтом, Д. Дроздовським і молодшою генерацією іспаністів України.

Одним із найавторитетніших перекладачів творчості Лорки вважається М. Москаленко, який неодноразово заявляв про недостатню кваліфікацію В. Вовк та І. Костецького, як україномовних перекладачів, оскільки майже все своє життя вони проживали за межами українських кордонів [33, с. 86]. Переклади Москаленка публікувались починаючи з 1973 року, а одним із найбільш плідних та відомих його перекладів була збірка «Поет у Нью-Йорку» яку 1998 року у себе опублікував журнал «Світовид». У 2001 році вірші іспанського письменника публікував О. Кучеренко, а пізніше у журналі «Всесвіт» було опубліковано твір «Тіні» у перекладі Д. Дроздовського.

Перекладач приймає великий виклик адекватно відтворити авторську метафору за умови збереження імплікованої в ній національно-культурної моделі й ідіостилю автора.

За основу аналізу прийнято брати переклади В. Вовк та М. Москаленка, що показують наскільки ототожнюють понятійні концепти в іспанській й українській лінгвосистемах і лінгвокультурах. А також на їх ґрунті визначено основні шляхи відтворення метафори з особливим соціально-психологічним кодом жіночих персонажів драматургічного твору.

На сьогодні у видавництвах України відсутні редактори з високими перекладацькими здібностями, які б могли гідно відредагувати переклади творчості іспанського поета, у зв'язку з чим наразі спостерігається їх низька якість.

Індивідуальна самобутність автора та твору також створює складнощі під час перекладу твору на українську. Вагомою проблемою перекладу творчості Лорки є його авторські метафори та невідповідність національної символіки нашого народу – іспанській. Так наприклад у вірші «Весняна пісня» ми зустрічаємося з образом кипарисів, які в Іспанській культурі асоціюються зі смертю, оскільки саджають їх переважно на цвинтарі, тоді як українському читачеві буде досить важко повною мірою зрозуміти ідею, яку хотів передати автор, навіть читаючи твір в оригіналі, не кажучи вже про переклад, якого взагалі не існує.

Не можемо ми оминати і той факт, що деякі іменники різняться за родом у іспанській та українській мовах. Наприклад місяць (*la luna*) в іспанській жіночого роду, а в нашій мові – чоловічого. Цей фактор безумовно впливає на смислове навантаження творів і становить величезну проблему для перекладачів, адже чоловічий рід місяця по-перше позбавляє його матріархального начала, по-друге змінює сферу його функціонування.

При перекладі творчості Лорки різними перекладачами, майже завжди з'являються однакові складнощі, які можна узагальнити. Це перш за все відмінність між іспанською та українською лінгвістичними системами. По друге, як ми вже згадували раніше, це відмінність між культурологічною та стилістичною системами двох мов. Також це проблема добору лексики під час перекладу та співвідношення граматичної системи двох мов. Більш того, деякі перекладачі вдаються до грубого порушення, це переклад українською мовою не з мови оригіналу, а з російської, що є недопустимим.

ВИСНОВКИ

У процесі пошукового дослідження у роботі ми з'ясували, що Ф.Г. Лорка як один із представників відомого літературного «Покоління 27», де особливими характеристиками були культ авангардизму і модернізму, відзначився оспівуванням національних і самобутніх традицій тодішньої Іспанії. Одним із новаторських напрямів, які започаткували представники цього покоління, це ультраїзм. А відтак, ми з'ясуємо, що найбільш уживаним стилістичним засобом в поезії ультраїстичного типу є метафора.

Під час аналізу критичних і художніх джерел встановлюємо, що метафора Лорки, яку прозвали «лоркіанська метафора» є унікальним засобом опису навколишнього світу і дійсності. Виявляємо, що найбільше метафоричних концептів Г. Лорка використовує у драматичних творах його. І встановлюємо, що найбільшої уваги він приділяє метафоричному концепту ЖІНКА. Відтак, на основі перекладів В. Вовк і М. Москаленко, обґрунтовуємо, що його концепт ЖІНКА реалізується через три концептуальні метафори: ЖІНКА-ЦЕ МОРАЛЬНІСТЬ, ЖІНКА-страждання і ЖІНКА-бунтарство. У своїх перекладах перекладачі частіше для відтворення цієї метафори використовують буквальний переклад без асоціативних перешкод для реципієнта, а також описовий переклад, що і є деметафоризацією образу.

Услід за цим, виснуємо, що метафора це особливе джерело слова, поетизоване і вдало сформульоване на основі порівняння і часами складно піддається адекватному тлумаченню і перекладові, аби не порушити особливості ідіостилю автора вихідної мови. Не менш важливою особливістю творчості Лорки є його сюрреалістичні ідеї. А саме алюзії і парадоксальне поєднання форм допомагають йому розкривати цей світ і тлумачити свої почуття і емоціональні всплески. Найбільш вдалим прикладом утілення його сюрреалістичних мотивів є

вірші «Vuelta de paseo», «Pequeño poema infinito», «La aurora» та цикл віршів «Poeta en Nueva York». Також під час наукової розвідки можемо відзначити, що його сюрреалістичні мотиви поєднуються з архаїчною логікою міфопоетичної метаморфози, також звичайними для і водночас оригінальними образами-символами у його поезії, наприклад, такими як: місяць, вітер, зоря-смерть, мертві птахи-діти, кінь, колодязь, порожнеча тощо.

Відтак, знаходимо ще одну особливість лоркіанського стилю – це використання міфологічних і фольклористичних мотивів опису навколишньої дійсності. Витоки його лоркіанської міфопоетики беруть свій початок від творчості Луїса де Гонгори. Ця історична і літературна постать стала для нього наставником духу і надихнула його на продовження традицій увиразнення творів лірики і драматургії у дусі використання іносказань, античних і євангельських чи релігійних мотивів. Найбільше міфопоетичних образів ми зустрічаємо у його одноактних збірках драматичних творів, а саме у п'єсі «Початкове ауто сентиментальне», «Чаклунство метелика», «Про любов» та «Тіні». Серед більш пізніх творів, де чітко відображені міфологічні і фольклорні мотиви, зазначаємо пізні п'єси: «Криваве весілля», «Пустошня», «Господа Бернарди Альби». Серед більш пізніх творів, де чітко відображені міфологічні і фольклорні мотиви, зазначаємо пізні п'єси: «Криваве весілля», «Пустошня», «Господа Бернарди Альби». Саме в цих творах, Лорка описує міфологічні, релігійні і фольклорні постаті, де одні з них – це Місяць, Смерть, Любов, Смуток, Привиди або Примари, Всевишній та різне уособлення тварин.

Нами було визначено, що КОНЦЕПТ МІСЯЦЬ та КОНЦЕПТ ЗІРКИ достатньо часто зустрічається у творчості Лорки. Ми можемо стверджувати, що метафори які включають у себе вказані вище концепти є досить оригінальними, оскільки ті, у яких зірки співвідносяться з очима, зустрічаються найменше, що додає поетичній

творчості автора більшої лексичної оригінальності та узнаності серед інших літературних надбань. Також, ми б хотіли ще раз наголосити, що метафори зірок частіше за все зустрічаються у ранній творчості Лорки, ніж у його пізній поезії. Наприклад, у збірці «Poeta en Nueva York» всього п'ять випадків вживання, тоді як у «Libro de poemas» – двадцять вісім, а в «Suites» – двадцять сім випадків, коли Лорка вдається до зірок у своїх метафорах.

Перспективу подальшого дослідження ми вбачаємо у концептуальному підході до вивчення творчості Гарсія Лорки через призму сюрреалістичної течії, яка мала великий вплив на іспанського поета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабич О. М. Використання прийомів кінематографу в літературі “Покоління 1914 року” та “Покоління 1927 року” в Іспанії. *Філологічні науки. Наукові праці*. Київ, 2006. Т. 59. № 46. С. 122–125.
2. Буравель А. С. Фольклорно-міфологічні моделі у творчості Ф. Г. Лорки. Кривий Ріг, 2020. 65 с.
3. Гарсія Лорка Федеріко. Думки про мистецтво. Пам’ятки естетичної думки. Київ : Мистецтво. 1975. 194 с.
4. Гарсія Лорка Федеріко. Криваве весілля. Драматичні твори. Київ : Мистецтво, 1989. 526 с.
5. Гарсія Лорка Федеріко. Чотири короткі п’єси : пер. Д. Дроздовський. Київ : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2017. 64 с.
6. Генерація історичного контексту, характеристик, етапів та авторів. URL : <https://ua.thpanorama.com/articles/literatura/generacin-del-27-contexto-historico-charactersticas-etapas-y-autores.html> (дата звернення – 25.09.2021).
7. Збірка «Поет у Нью-Йорку». URL : <https://studfile.net/preview/7191889/page:2/> (дата звернення – 25.09.2021)
8. Іспанський поет Гарсія Лорка. Біографія і творчість. URL : <https://faqukrsx.ru/mistectvo-ta-rozvagi/mistectvo/102003-ispanskij-poet-garsia-lorka-biografija-tvorchist.html> (дата звернення – 15.08.2021).
9. Кондратенко О. О. Лоркіанська метафора як відображення соціально-психологічного портрету жіночих персонажів і її відображення в українських перекладах (на матеріалі драматичних творів андалусійської трилогії). *Актуальні питання іноземної філології. Науковий журнал*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2019. №10. С. 170–175.

10. Кочур Г. Лорка в новых переводах. Всесвіт, 1967. № 6. С. 20–21.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков. Буковинський центр гуман-х досл-ь. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
12. Лорка Ф. Чотири короткі п'єси : пер. Д. Дроздовський. Київ : ПУЛЬСАРИ, 2017. 64 с.
13. Малиновский Н. Р., Матвеева А. Б. Гарсиа Лорка Ф. Избранное : пер. с исп. М. : Просвещение, 1986. 256 с.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия / под. гл. ред. С. Токарева. Москва : Советская Энциклопедия, 2008. 1147 с.
15. Москаленко О. О. Міфологема дитинства в ліриці Ф. Гарсія Лорки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Сімферополь, 2014. 244 с.
16. Особливості індивідуального стилю Гарсія Лорки. URL : <https://kzref.org/novatorstvo-dramaturgiyi-kincyu-xix--pochatok-xx-st.html?page=6> (дата звернення – 15.08.2021).
17. Осповат Л. С. Гарсиа Лорка. Жизнь замечательных людей. М. : Молодая гвардия, 1965. № 16(410). 432 с.
18. Плавский З. И. Испанская литература XIX–XX веков : учебное пособие для студентов филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов. М. : Высш. школа, 1982. 247 с.
19. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури XX століття : під-к для студ. гуманіт. фак-в вищ-х навч-х закладів. Харків : Вид-во НУА, 2006. 264 с.
20. Привид. Академічний тлумачний словник української мови. URL : <http://sum.in.ua/s/pryvud> (дата звернення – 05.09.2021).
21. Примара. Академічний тлумачний словник української мови. URL : <http://sum.in.ua/s/prumara> (дата звернення – 05.09.2021).
22. Радова И. «Поколение 27 года»: триумф и трагедия испанского гения. Другие берега 2. 2019. № 50. С. 26–36.

23. Своєрідність художнього світу Федеріко Гарсія Лорки. URL : <https://uahistory.co/pidruchniki/kadobyanska-world-literature-11-class-2019-standard-level/42.php> (дата звернення – 06.09.2021).
24. Силюнас В. Ю. Федеріко Гарсія Лорка. Драма поета / под ред. А. В. Бартошевич. М. : Наука, 1989. 330 с.
25. Смольницька О. Драматургія Федеріко Гарсія Лорки в українських перекладах : інтертекстуальність і католицька символіка. *Молодий учений*. 2017. № 12. С. 259–266.
26. Сокрут Д. В. Елементи сюрреалізму в поезії Лорки. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Київ : Київський нац. унів-т ім. Т. Шевченка, 2015. № 27. С. 403–408.
27. Спів, який хотів стати світлом. URL : http://calvaria.org.ua/press.php?press_id=786 (дата звернення – 18.09.2021).
28. Сулименко К. Художня образність поем і поезій Ф. Г. Лорки та її відображення в перекладах українською мовою. Кривий ріг, 2020. 80 с.
29. Творчість Федеріко Гарсія Лорки. URL : <https://dovidka.biz.ua/tvorchist-federiko-harsiia-lorky/>
30. Федеріко Гарсія Лорка «Балада про чорну тугу», «Гітара», «Газела про темну смерть», «Касида про сон під зорями» – ХХ–поч. ХХІ століть. URL : <https://zarlit.com/zno/78.html> (дата звернення – 15.08.2021).
31. Халімончик Т. Федеріко Гарсія Лорка. *Зарубіжна література*. 2003. № 46. С. 11–16.
32. Єфіменко А. В. Метафора в поезії Федеріко Гарсія Лорки (на матеріалі поеми «Весняна пісня»). Актуальні проблеми сучасної іноземної філології : Студентський науковий вісник. Рівне : РДГУ, 2021. С. 72–77.

33. Яницкий Л. С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки. *Языкознание и литературоведение*. Вестник ТГПУ. Гуманитарные науки (филология). Кемер, № 8(59). 2006. С. 85–88. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskaya-arhaika-v-poezii-f-g-lorki> (дата звернення – 26.09.2021).
34. Antonio del Arco. Análisis y estudio de la obra poética de Lorca. Tradición y Vanguardia. *Análisis y estudio de la obra poética de Lorca*. Madrid : Universidad Popular de Alcorcón, 2008 April. Pág. 267–277. URL : <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/91410/00820113013767.pdf?sequence=1> (дата звернення – 25.09.2021).
35. Aristotel. Poetyka [Poetics] / translated from Greek by B. Ten. Kyiv : Mystetstvo, 1967. 256 p.
36. Hoffman R. Some implications of metaphor for philosophy and psychology of science. *The Ubiquity of Metaphor : Metaphor in language and thought*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1985. 327 p.
37. La generación del 27 : características. Autores y obras principales. URL : <https://www.docsity.com/es/la-generacion-del-27-definicion-y-caracteristicas-generales-y-evolucion/3934706/> (дата звернення – 25.09.2021).
38. Lakoff G., Johnsen M. *Metaphors we live by*. Chicago : University of Chicago Press, 2003. 256 p. URL : <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3637992.html> (дата звернення – 14.09.2021).
39. Mendoza Fillola Antonio. *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid : Pearson Educación, 2003. Pág. 3–31.
40. Pilar García Carcedo. Las estrellas en las metáforas lorquianas. Creación poética en las aulas. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 2011. № 23. Pág. 115–142.

41. VICENTE NÚÑEZLA I. E. S. GENERACIÓN DEL 27: CARACTERÍSTICAS. 1–11 pág. URL : http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/14700390/helvia/sitio/upload/CARACTERISTICAS_Y_POETAS_ANDALUCES_DE_LA_GENERACION_DEL_27.pdf (дата звернення - 25.09.2021).

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

42. García Lorca Federico. Bodas de sangre. 1933. URL : <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/bodasdesangre.pdf>. (дата звернення – 14.09.2021).
43. García Lorca Federico. La casa de Bernarda Alba. 1936. URL : <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf> (дата звернення – 14.09.2021).
44. García Lorca Federico. Obras Completas I. Poesía. Barcelona. Círculo de Lectores, 1996. 536 pág.
45. García Lorca Federico. Romancero gitano. Moscu : Jypiter-Inter. 2003. 120 pág.
46. García Lorca Federico. Yerma. 1934. URL : http://www.espacioebook.com/sigloxx_27/lorca/lorca_yerma.pdf (дата звернення – 14.09.2021).
47. Rimas Frases Citas. URL : <http://rimasfrasescitas.blogspot.com/2007/05/libro-de-poemas-federico-garcia-lorca.html> (дата звернення – 21.10.2021).