

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра слов'янської філології та світової літератури
імені проф. О. Мішукова

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ФЕДЕРІКО ГАРСІЇ ЛОРКИ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент 4 курсу 481 групи
Спеціальності: 014.02 Середня освіта
(Мова і література іспанська)
Освітньо-професійної програми:
Середня освіта (Мова і література
іспанська)
Дорошенко Денис Володимирович
Керівник: канд. філол. наук, викл.
Коротєєва В.В.
Рецензент: учителька зарубіжної
літератури Херсонського
академічного ліцею імені
О.В. Мішукова ХМР при ХДУ
Годованюк О.П.

Херсон - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ Й ПОНЯТТЯ МОТИВУ, ЛІТЕРАТУРНО – ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ЕПОХИ	5
1.1 Концепція поетичного світу в літературознавстві	5
1.2 Мотив як літературознавча категорія	7
1.3 Історичні та культурні передумови формування іспанської поезії першої половини ХХ ст.	11
РОЗДІЛ 2 ОНТОЛОГІЧНІ МОТИВИ ЖИТТЯ Й СМЕРТІ, ЯК ОСНОВА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ФЕДЕРІКО ҐАРСІЇ ЛОРКИ	18
2.1 Онтологічний мотив життя як основа поетичного світу поезії Лорки	18
2.2 Мотив смерті в поезії Лорки	26
ВИСНОВКИ	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41

ВСТУП

Письменники і поети Іспанії займають значуще місце у світовій літературній спадщині. Серед них вирізняються поети ХХ ст. Плеяда митців, які творили у першій половині двадцятого століття, створила яскраві поетичні світи, у яких знайшло відбиття життя Іспанії. Серед них величною постаттю виділяється поет і драматург Федеріко Гарсія Лорка.

Актуальність роботи полягає в необхідності дослідити та переосмислити з позицій сучасного літературознавства поезії іспанських поетів першої половини ХХ ст., а зокрема Федеріко Гарсії Лорки. Інтерес представляє місце поезії Лорки в історичному й літературному контексті епохи та творчості самого автора, унікальність її поезики. Поетичний світ, створений митцем потребує детального розгляду, дослідження його мотивної структури в цілому і онтологічного мотивного комплексу зокрема.

Поетичний світ Федеріко Гарсії Лорки потребує дослідження з соціально-культурного, історичного, та власне психологічного аспектів будучи відображенням сприйняття життя автором.

Вивченням творчості Федеріко Гарсії Лорки займалися такі вчені, як І. Изотова, Ю. Кошій, С. Настенко, І. Нічаєнко, Л. Оспов, М. Персико, О. Смольницька, І. Стентон, І. Тертетян.

Об'єктом дослідження є поетичний доробок Федеріко Гарсії Лорки.

Предметом дослідження є онтологічні мотиви в поезії Федеріко Гарсії Лорки.

Мета – проаналізувати комплекс онтологічних мотивів у творчості Федеріко Гарсії Лорки, щоб скласти цілісне уявлення про творчий доробок автора та його роль у світовому історико-культурному контексті.

Для досягнення мети передбачається розв'язання таких **завдань**:

- окреслити поняття мотиву в сучасному літературознавстві;
- проаналізувати особливості розвитку епохи модернізму в Іспанії й місце та роль творчості Ф. Г. Лорки в її контексті;

- дослідити структуру поетичного світу, його поетику
- дослідити специфіку репрезентацію мотивів життя та смерті в поетичному світі Лорки
- дослідити зображення соціуму в поезії митця

Методи дослідження: емпіричні (спостереження над текстовим матеріалом, порівняльний аналіз текстових зразків, описовий) та теоретичні (аналіз літературних джерел, синтез, систематизація, абстрагування, формалізація), міфологічний (виявлення та інтерпретацію міфологічних елементів або структури), біографічний, культурно-історичний, психологічний.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Матеріали дослідження – статті, автореферати, інтерв'ю, дисертації, підручники

Практична цінність дослідження полягає у можливості використання цього матеріалу при вивченні літератури й мови Іспанії, а також епохи модернізму в світовій літературі. Під час вивчення літературознавчих дисциплін в університеті. При написанні курсових та дипломних робіт.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ Й ПОНЯТТЯ МОТИВУ, ЛІТЕРАТУРНО – ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ЕПОХИ

1.1 Концепція поетичного світу в літературознавстві

У сучасному літературознавстві концепція літературознавстві концепція поетичного світу розглядається як перекладання поняття теми на семантичну структуру усіх творів певного автора. Ця концепція є прийнятою у структурній поетиці, прикладом є робота В.Я. Проппа [33], в якій казки знаходяться у спільному просторі, тому можливе їх трактування як однієї єдиної казки, яка складається з 31 синтаксичного елементу.

Таким чином можна стверджувати, що у деякій мірі у різних творах одного і того ж автора йдеться про одне й те саме. Тобто є ряд текстів які відрізняються за структурою й формою, але мають один і той зміст. Тобто у творах одного і того самого автора простежується єдинство ідей, думок, емоційного настрою творів.

Вивченням проблеми поетичного світу займався вчений Ю. Лотман та його учні. Так Ю. Лотман виокремлює ідею розглядання творчого доробку певного автора як єдиної цілої системи, «парадигмі варіантів смислової структури» [44, с.565]. Також вчений зосереджує увагу на системі інваріативних тем, мотивів та ідей. Як приклад про можливість такого підходу до вивчення своєї лірики вказує Анна Ахматова: "Щоб дістатися до суті, треба вивчати гнізда постійно повторюваних образів у віршах поета - в них і таїться особистість автора і дух його поезії" [55, с.172-173].

Лотман приходять до висновків, що : «Художній світ (або, за висловом Б.М. Ейхенбаум, " онтологія поетичного світу ") - не текст, і те,

що було предметом нашої уваги, не може бути прирівняне до структури того чи іншого вірша. Художній світ ставиться до тексту так, як музичний інструмент до зіграної на ньому п'єси» [44, с.593].

Іншою концепцією є погляд на це питання А. Жолковського і Ю.Щеглова. Вони розглядають поетичний світ автора як «смысловий інваріант його творів. ... Структура твору допускає розчленування на (а) тему і (б) різні етапи виведення" тема – текст». «У найзагальнішому випадку смысловим інваріантним виявиться постійна тема (теми) - як найбільш абстрактна семантична величина (якщо немає смысловий інваріантності на більш абстрактному рівні, то їй нема звідки з'явитися на більш конкретних рівнях)» [39, с.160-162, с.164-166].

Згодом дослідники починають досліджувати концепцію поетичного світу, як систему мотивів, вважаючи мотив "найпростішою розповідною одиницею" [34, с.305], звертаючи увагу на такі його властивості, як стійкість та повторюваність. Таким чином: «Поняття «поетичного світу» як система - інваріантних мотивів, характеризує тексти одного автора» [38].

Ще одним напрямом у вивченні поетичного світу є - створення тезауруса, тобто частотного словника як одного зі способів дослідження та реконструкції поетичного світу автора. За словами прибічників даного методу, каталогізація образів спрощує сприйняття при дослідженні поетичного світу, стверджуючи: Частотний тезаурус мови письменника (або твору, або групи творів) - ось що таке "художній світ" в перекладі на мову філологічної науки "[37, с.275]. Але противники даного методу наполягають, що "частотні словники повнозначних слів не дозволяють побачити структуру цього світу, тобто ту систему відносин між фрагментами буття, між людиною і буттям, які лежать в основі цілісності авторського світовідчуття" [51, с.6].

Поняття поетичного світу є точно невизначений у плані сучасної термінології. Означене поняття схоже з художнім світом, внутрішнім

світом твору, але не є тотожний ним. Поняття є досить широким та не має визначених границь, та охоплює декілька понять.

Дослідженням поетичного світу характерне зосередження на просторі й часі, системі мотивів, які домінують у творчості автора, віддзеркалюючи його світобачення. «Художній світ ліричного твору досліджується через ліричні події, поетичну свідомість, ліричні ситуації, поетичні сюжети в їх взаємозв'язку» [53]. Таким чином можна послугоуватись твердженням про те, що поетичний світ являє собою систему інваріативних тем та мотивів, які зустрічаються у різних творах, одного і того самого автора.

1.2 Мотив як літературознавча категорія

Теоретичне поняття мотиву має під собою цілу низку концепцій і підходів. Воно присутнє в усіх сучасних мовах, та бере свої коріння в латинській мові, а саме від дієслова «moveo» (рухаю). Теорія мотиву починає активно розроблятися на межі XIX-XX століть. Та знаходить собі місце в аналізі фольклору, згодом поширюється і застосовується вже в аналізі творів авторів.

У роботах В. Є. Халізева можна зустріти наступне визначення поняття «мотив»: «Мотив – це компонент творів, що має підвищену значимість (семантичну насиченість). Він активно пов'язаний із темою і концепцією (ідеєю) твору, але їм не тотожний» [53]. На думку вченого, мотив неможливо відокремити від твору, він присутній у тій чи іншій формі.

Мотив може бути представлений словом або словосполученням, або іншою лексичною конструкцією. Також мотив може проявлятися лише у підтексті та не мати прямих вказівок у тексті, але бути зчитуваним. «Правомірно стверджувати, що сферу мотивів становлять ланки твору, відмічені внутрішнім, невидимий курсивом, який потрібно відчутти і

розпізнати читачеві й літературознавцю-аналітику. Найважливіша риса мотиву – його здатність бути напівреалізованим в тексті, виявленим в ньому неповно, загадковим» [53].

Теорія мотиву починає активно розроблятися на межі ХІХ-ХХ століть [35]. Джерелом для створення різноманітних підходів до вивчення мотиву слугували роботи А.М. Веселовського. Серед основних положень його робіт такі:

1. Семантична цілісність мотиву, його значимість та образність.
2. Інтертекстуальність мотивів, які зберігаються як «ядро», але видозмінюються у різних текстах творів.
3. Відокремлення мотиву від сюжету. «Сюжет – це тема, в якій рухаються різні положення – мотиви» [34].

В. Я. Пропп у «Морфології чарівної казки» піддає критиці поняття мотиву розробленого А. М. Веселовського в «Поетиці сюжетів». Таким чином критерієм нероздільності мотиву виступає логічне відношення, на відміну від Веселовського з концепцією «подібного одночленного схематизму» (мотив нероздільний якщо його «образність» розглядається як естетично значуща та цілісна семантична одиниця). Сам автор міркував: «Ті мотиви, які він (А. Н. Веселовський) наводить як приклад, розкладаються. Якщо мотив є якимсь логічним цілим, то будь-яка фраза казки дає мотив. Це було б зовсім не так погано, якби мотиви справді не розкладалися. Це дало б можливість скласти покажчик мотивів. Але ось візьмемо мотив «змій викрадає дочку царя» (приклад не Веселовського). Цей мотив розкладається на 4 елементи, з яких кожен окремо може варіювати. Таким чином, всупереч Веселовському, ми повинні стверджувати, що мотив одночленний, що не нероздільний. А останні розділені одиниці, не є логічно цілими» [33].

У результаті заміни критерія вивчення мотиву на логічний, нероздільність мотиву була знищена, що призвело до необхідності введення нового поняття як «функція дійової особи»: «Сам спосіб

здійснення функцій може змінюватися: він являє собою величину змінну. Але функція, як така, є величина постійна. Функції дійових осіб являють собою ті складові частини, якими можуть бути замінені «мотиви» Веселовського» [33]. Але нове поняття не замінило поняття «мотиву», а поглибило його з семантичної точки зору. Функція стала елементом поняття «мотиву». І. В. Силантьєв з цього приводу зауважував, що «функція – це генеральна сема або сукупність генеральних сем, що займають центральне й інваріантне положення в структурі варіативного значення мотиву. Тому функція як ключовий компонент мотиву, як його семантичний інваріант, не може замінити мотив, як частина не може замінити ціле» [46].

А. Дандес пропонує розв'язання проблеми мотиви за допомогою двох підходів – емічного й етичного. «Емічні одиниці» – «точки системи» – існують не ізольовано, але як частини «функціональної компонентної системи» [1, с.50]. Пропонуються два емічних рівні: мотивема і алломотив. Мотивема споріднена з концепцією функції Я. Проппа, тоді як алломотив – це пряма реалізація мотивеми у тексті.

Розвиток ідей Дандеса продовжує Л. Парпулова, зберігши структурне значення за термінами «мотифема» і «алломотив» на емічному рівні, на етичному вона запропонувала нову градацію:

- 1) тема мотиву, відповідна мотивема;
- 2) власне мотив, виражається в предикативній формі;
- 3) варіант мотиву відповідний алломотиву, тобто викладу конкретної реалізації мотиву в цьому тексті;
- 4) епізод, тобто власне фрагмент тексту в його реальному вигляді.

В роботі «Мотив як сюжетотвірний елемент» Б. Н. Путілов продовжує розробку теоретичних основ концепції мотиву, визначаючи мотив як «одну з складових епічного сюжету, елемента епічної сюжетної системи» [45]. «Мотив, – пише вчений, – функціонує в складі системи, тут він знаходить своє певне місце, тут цілком виявляється його конкретний

зміст. Разом із іншими мотивами цей мотив створює систему. Будь-який мотив певним чином співвідноситься з цілим (сюжетом) і одночасно з іншими мотивами, тобто з частинами цього цілого» [45].

Путілов протиставляє свої міркування твердженням Дандес про роль мотив як чисто класифікаційну категорію. Підтримуючи Н. Веселовського, Б. Н. Путілов розглядає мотив в контексті сюжету, та наслідую думку про рушійну роль мотиву. Так мотив володіє власною семантикою, та проглядається зв'язок з фактами етнографічної дійсності, безпосередньо пов'язаними з архаїчними уявленнями, тоді як алломотив проявляється у формі більш пізніх його трансформацій. За Путіловим мотив реалізується на всіх трьох рівнях: лексичному, синтаксичному та у формі «свідомості колективу, що створює і зберігає епос» [44]. Семантична насиченість у повній мірі можлива лише при розгляді мотиву на всіх вищезазначених рівнях.

У наратології привертає увагу «прагматичний» підхід І.В. Силантьєв, в основі якого лежить— методологія лінгвістичної прагматики [47].

Основними положеннями прагматичного підходу є наступні:

1. Чи успадковується ідея про наявність у мотиві варіантного і інваріантного початків, де варіант або мотифема абстрактна, а варіант або алломотив конкретний і насичується змістом залежно від контексту, в якому знаходиться: мотифема в контексті твору і контексті читацького очікування «втрачає притаманну їй абстрактно позатекстуальну свободу, обростає суворо певним набором функцій, результатом чого і стає унікальна неповторність алломотива» [56].

2. Відповідно до цього, важливе місце займає дослідження контексту. Дослідження необхідно вести не тільки в одному конкретному тексті, а й у всій творчості автора, та й у широкому контексті світової літератури загалом.

3. «Категорія мотиву передбачає тема-рема-тичну єдність» [50]. Якщо тема і рема представляють собою різні лексичні одиниці, мотив поєднує обидва компоненти, що вказує на неонов'язковість вираження мотиву через дієслівну форму.

4. Мотив є одиницею художньої семантики. «Без естетично значущою мотивики немає й естетичного дискурсу. [50]. Звідси робиться висновок про те, що «через мотивну структуру прочитується сенс художнього цілого літературного твору» [49].

Як виняток побутує думка, що поняття мотиву являє собою позаструктурне явище, яка не належить митцю і тексту напряду, а є незалежною і необмеженою думкою читача.

Однак незалежно від смислового тону, якого літературознавці надають поняттю мотиву, залишається значення яке фіксує об'єктивно існуючу межу літературних творів.

1.3 Історичні та культурні передумови формування іспанської поезії першої половини ХХ ст.

Іспанська поезія першої половини ХХ ст. формувалась за найбуремніших часів в іспанській історії. «Поезія – це діалог поета з часом, з його часом», – сказав Антоніо Мачадо. Іспанська поезія першої половини ХХ століття – єдиний голос в діалозі з історією [40].

Іспано-американська війна (1898р.) залишила Іспанію без останніх заокеанських колоній, виявила неспроможність монархію до керування країною, як наслідок, це привело до соціальних, економічних та політичних проблем.

Соціальна криза перетвориться на лавину подій у ХХ ст. які назавжди змінять хід історії Іспанії. З 1909 року починають назрівати революційні настрої в іспанському суспільстві, які вилиються у масові протести. Становлення військової диктатури Прімо де Рівери, повстання

робітників у Арагоні в 1930 році, падіння монархії, класова боротьба за часів буржуазної республіки, Астурійське повстання 1934 року. Це триватиме до поки соціальна криза не завершиться громадянською війною, яка розділить країну на два табори, забере за собою мільйони життів і закінчиться встановленням тоталітарного режиму Франко. Ця громадянська війна стане головною подією для формування як історії Іспанії ХХ ст., так і літературних рухів і мотивів у поезії першої половини ХХ ст.

Інтелігенція була охоплена дивним відчуттям, одночасною відмовою від старого устрою та хвилюванням за майбутнє. Жахливі злидні і відсталість Іспанії породжували біль, але, оглядаючись на розвиток європейських країн, наслідки буржуазного прогресу разом із реакційними рухами, які несли жах анархічного свавілля, породжували страх за майбутнє. Але це дозволило митцям і поетам об'єктивно глянути на теперішнє і майбутнє, що зробило головною задачею кожного митця у ці роки – «драматичне індивідуальне вирішення загальної дилеми» [40].

Громадянська війна та загальні проблеми стали основою для всієї національної культури від філософії до лірики. Поезія була насичена філософськими роздумами, в той час як іспанська теоретична думка мала особливу образно-концептуальну форму, межуючу з мистецтвом. Так Антоніо Мачадо, вів переписки на філософські питання з Унамуно, які виливалися у його віршах. А Хуан Рамон Хіменес застосовував синтез філософії з мистецтвом.

«З Мігелем де Унамуно народжується наша свідомо філософська заклопотаність, а з Рубеном Даріо – наша свідомо заклопотаність стилем, і тільки з злиття цих двох головних властивостей, двох головних прагнень виникає справжня нова поезія» [4, с 86], – пише Хіменес.

Мігель де Унамуно й Рубен Даріо були засновниками двох крупних ідейно-художніх течій в іспанській літературі на межі ХІХ-ХХ століття «покоління 98 року» і «модернізму».

Покоління 1898 року було ідейно-художнім рухом в іспанській культурі, яке виникло у результаті глибокої політичної кризи, яку інтелігенція сприйняла як «кінець імперії» та початком національної катастрофи [31].

Ядро «покоління 98 року» склали Мігель де Унамуно, Піо Бароха, Хосе Мартінес Руїс (Асорін), Раміро де Маеста, Анхель Ганівет. Але єдність зберігалась лише в епоху сповнену критицизму та протестної діяльності. «Нас об'єднував протест проти політиків та літераторів епохи реставрації», – згадував Піо Бароха. Назву руху сформував Асорін, який у статтях 1910-1913 років сформував естетичні ідеї покоління 1898 року. Митці цього руху відмовлялися від офіційної ідеології іспанської монархії, направляючи свою творчість на відродження Іспанії та пошуки національної ідентичності [42]. «Іспанія як проблема», – визначив цю тему прозаїк і критик Педро Лаїна Ентральго. «У мене болить Іспанія», – писав Унамуно.

Але розчарувавшись у протестній діяльності та взагалі у будь-яких суспільних діях, члени руху переключилися на свої інтелектуальний та творчі світи, перекидаючи всі зусилля на роздуми над філософськими та художніми концепціями. Оновлення поетичної мови і жанрів, а також, розробка нових естетичних принципів стали основними завданнями літературної творчості «покоління 98 року».

Іншою літературною течією, як було сказано вище, яка мала вплив на іспанську поезію першої половини ХХ ст, був іспанський модернізм. Течія уходить корінням до письменників Латинської Америки 80-х років, та до їх найяскравішого представника Рубена Даріо. Іспанські модерністи за основу брали не лише творчість латиноамериканців, а й досягнення багатьох нереалістичних течій європейської літератури: парнасців, прерафаелітів, символістів, імпресіоністів, неоромантиків, неокласиків.

«Модернізм – реакція не тільки на натуралізм, але взагалі на утилітарний дух епохи, на грубу байдужість вульгарщини. Вийти зі світу,

поглиненого культом черева, оживити за допомогою мистецтва душі, змучені життєвої боротьбою, повернути почуття його права, вкрадені зграєю егоїстів, – ось що таке модернізм», – таке визначення дає Е. Лопес Чаваррі [48].

Тяга до краси стає панівною ідеєю у творчості модерністів 1890-1910-х років, що є наслідуванням естетики парнасців. Основною рисою творчості модерністів стає розробка концепцій створення прекрасного ілюзорного світу та стилізація творів.

П'ятеро поетів, які представляють основу поезії першої половини ХХ ст, вибрали кожен свій шлях залежно від суспільної активності, але одноставно підтримали республіканців, що однак обернулося для них усіх трагедією: трьом франкізм приніс загибель, ще двоє були вимушені жити й померти в еміграції, так і не маючи можливості повернутися на батьківщину. Але ця єдність поглядів сформувала ідею, яка була ключовою у творчості кожного з поетів.

Іспанська поезія першої половини ХХ ст. вирізнялась особливою художньою єдністю, що виходила не тільки з культурних та історичних передумов, а, впершу чергу, з ідейної єдності й творчої підтримки один одного. Так вчителями Федеріко Гарсії Лорки, Рафаеля Альберті та Мігеля Ернандеса були Хуан Рамон Хіменес й Антоніо Мачадо. «У 1956 у рішенні про присудження Хуану Рамону Хіменесу Нобелівської премії було зазначено, що в його особі премією посмертно нагороджуються також Антоніо Мачадо й Федеріко Гарсія Лорка, які разом представляють велику ліричну поезію Іспанії [40]».

Усі п'ятеро поетів вибрали кожен свій шлях, який пересікаючись із іншими, вів до народу та втілював у собі всю суть народної творчості й духу. «Театр соціальної дії», створений Лоркою в останні роки життя, мав на меті зобразити як «б'ється пульс соціально життя, пульс історії». Федеріко Гарсія Лорка не вступав у політичні партії, на відміну від Антоніо Мачадо, Рафаеля Альберті і Мігеля Ернандеса, які схилилися до

прибічників Республіки, за що і поплатився будучи розстріляним фашистами Франко, що прийшли до влади. А Хуан Рамон Хіменес так і помер, знаходячись в еміграції, відмовляючись повертатися до франкістської Іспанії.

Хуан Рамон Хіменес і Антоніо Мачадо почали свою творчість майже одночасно в руслі модернізму (1900-1902) під впливом Даріо, імпресіоністів, символістів, парнасців і англійських прерафаелітів. Але згодом, наслідуючи ідеї «покоління 98», Хіменес і Мачадо піднялись до поетичного реалізму ХХ століття. Естетично протилежні на перший погляд ці два напрями злилися у свідомості найбільших митців епохи, що підкреслювало правоту Хіменеса в його висловлюваннях. Синтез породжував нове мистецтво, яке виходило на новий рівень.

Вічні теми в перших книгах Мачадо й Хіменеса проходять крізь призму збереження багатогранності особистості людини, тим самим протиставляючись буржуазному світу, який перетворює людину на механічну ляльку, роблячи її лише гвинтиком у великій машині цивілізації. Саме з метою дати «спасіння» людській душі Хіменес задумує однойменний цикл, із якого було втілена лише перша книга «Роздуми про Дон Кіхота». У збірці «Самотність» Мачадо утілює ідею, що спасіння людської душі полягає у втечі від суспільної метушні, що перегукується з творчістю Хіменеса.

«Я думаю, що ти в Сорії, а я в Могері, – ближче до самих себе, що ми збагатили наш внутрішній досвід так, як не збагатили б його в галасливих містах, де раніше жили. Адже там відчуваєш себе, що не кажи, поза речей. Ми випали з цього загального ланцюга, і тому тепер ми – тільки ми, більше ми, ніж раніше ... Ми самі цілі світи – як стільки людей, що нікому невідомі пройшли по землі, – і наше мистецтво зростає, поглиблюється і йде до своєї мети в самоті й тиші» – писав у листі Хіменес.

Хуан Рамон Хіменес був одержимий ідеєю краси, що втілювалось у його віршах іноді у гіперболізованій формі, так співучість ранніх віршів здавалася претензійною навіть самому автору «Ці балади дещо поверхневі – в них більше музики губ, ніж музики душі», – писав він про збірку «Весняні балади».

У той самий час поезія Мачадо не відрізнялась барвами чи співучістю, але компенсувалося це ідеєю. «Я думав тоді, що поетичним елементом не може бути ні звукова цінність слова, ні колір, ні лінії, ні весь комплекс відчуттів, але тільки глибокий трепет нашого духу: те, чим живе наша душа, якщо вона живе; то, що говорить наш внутрішній голос, якщо він взагалі говорить, в одушевленому відповіді на контакт зі світом» – писав поет у передмові до перевидання своїх ранніх віршів.

Умовно Хіменеса можна віднести до імпресіоністів, тоді як Мачадо до символістів: «... гармонійно знайдене співзвуччя того, що мистецтво зображує як дійсність зовнішню, і того, що воно провидить у зовнішній як внутрішню і вищу реальність» [41].

Хуана Рамона Хіменеса змальовують як відлюдника, але у той же час, цей поет проявляє неабияку спостережливість за соціальним життям, хоча і робить це зі сторони. Коли у той самий час вірші Антоніо Мачадо уособлюють співчуття та співдумство зі світом. Переживаючи все, як щось особисте, втілюючи це у віршах. «Антоніо Мачадо, великий поет, пропускає світ крізь себе, перетравлює світ всередині себе. Я ж по-іншому: я створюю свій світ всередині себе», – у 1936 Хіменес влучно визначив природу поетичного таланту їх обох.

Нове покоління, до якого увійшли Федеріко Гарсія Лорка, Рафаель Альберті й Мігелем Ернандес, почало свій творчий шлях після першої світової війни. Катастрофічні події світової історії, національна криза та розпад капіталістичної системи під наростанням комуністичних рухів стали основою для формування нових поетичних поглядів, одночасно наслідуючи досягнення та ідеї покоління Хіменеса та Мачадо. Так,

знаходячись під впливом дадаїзму, іспано-американського креаціонізму, згодом сюрреалізму; експериментуючи з інтелектуальним ускладненням метафор та підсвідомими асоціаціями – залишалися на шляху Мачадо й Хіменеса, продовжуючи їхні ідеї: порятунок особистості, захист її свободи та повноти життя. Нові поети бачили у народі й фольклорі те, чого потребує кожне творче «я».

Поезія Федеріко Гарсії Лорки народжувалась із колективного та особистого світосприйняття. Тим самим породжуючи взаємовідносини між внутрішнім світом поета та народною творчістю. Усе життя він збирав та пропагандував народну пісню, хоча ніколи не намагався її наслідувати. «З народної поезії потрібно брати тільки її глибинну сутність і, може бути, дві-три колоритні трелі, але не можна рабськи наслідувати її неповторні інтонації» [36], – казав Лорка.

Рідна для поета Андалузія, була центром змішання різноманітних культур, що знайшло свій відбиток у творчості Лорки, у віршах якого переплітаються елементи різних вірувань, казок, та культурних залишків. Тим самим створюючи «свій міф», який співпадає з давніми повір'ями, але є абсолютно оригінальним.

«Те, що було живою необхідністю для первісної людини, сучасні люди повинні відтворювати манівцями образів» [32]. – Каже Лорка. Вказуючи на віддалення людини від природи.

РОЗДІЛ 2

ОНТОЛОГІЧНІ МОТИВИ ЖИТТЯ Й СМЕРТІ, ЯК ОСНОВА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ФЕДЕРІКО ҐАРСІЇ ЛОРКИ

2.1 Онтологічний мотив життя як основа поетичного світу поезії Лорки

Поетичний світ Федеріко Ґарсії Лорки являє собою квінтесенцію Іспанії. Історія, культура, традиції були оспівані поетом, перетворившись в уособлення іспанського духу, яким пропитано усю творчість Лорки. Тому провідним мотивом стало відображення життя іспанського народу крізь призму поезії, що і послугувало основою для світу Лорки. Вирісши у Андалузії, Лорка з самого дитинства пізнавав місцевий фольклор, який, у свою чергу був сумішшю іспанських пісень, арабських казок, християнських та язичницьких мотивів.

Фольклор, за розумінням Лорки, – це опора, на якій повинно будуватися сучасне мистецтво, поетична традиція, напрям для розвитку. Перебудовуючи народні пісні на власний манер, використовуючи форму, але наповнюючи вірші власними образами та змістом, створюючи поезію, яка спроможна відтворити іспанський дух. Метою Ґарсії Лорки стає зображення життя сучасної Іспанії крізь народну творчість минулого. Лорка у своїх віршах намагається усвідомити душу Іспанії та врятувати її самотність.

Міфологічне світовідчуття стає провідним напрямом у творчості Федеріко Ґарсії Лорки, починаючи з «Поєми про канте хондо».

«Канте хондо – це спів Андалузії, чийм споконвічним і досконалим зразком можна вважати циганську сігірію і всі пісні, що беруть із неї початок і ще живуть у народі: поло, мартінете, карселера і солеа. У віддаленому спорідненні з ними складаються малагенії, гранадіни,

ронденії і петенери. Зовсім інші за архітектонікою і за ритмом, вони-то і є канте фламенко» [2].

Канте хондо дозволяє розкрити красу і трагічність життя звичайного народу, відобразити красу міста наповненого людьми, які поринули у свою клопоти, наповнюючи вулиці піснею життя. Так буденний пейзаж набуває нового змісту, стаючи частиною поетичного світобачення. Так звичайний ранок з заклопотаним натовпом, стає частиною світу що відбиває дух Іспанії.

<p><i>Campanas de Córdoba en la madrugada.</i></p> <p><i>Campanas de amanecer en Granada.</i></p> <p><i>Os sienten todas las muchachas</i></p> <p><i>que lloran a la tierna soleá enlutada.</i></p> <p><i>Las muchachas de Andalucía la alta y la baja.</i></p> <p><i>Las niñas de España de pie menudo y temblorosas faldas, que han llenado de luces las encrucijadas.</i></p> <p><i>¡Oh, campanas de Córdoba en la madrugada.</i></p> <p><i>y oh, campanas de amanecer en Granada [26]!</i></p>	<p>Дзвонять дзвони у Кордові од самого рана, дзвонять дзвони у Гранаді — ой дана-дана!</p> <p>Спухають ті дзвони молоді дівчата, що то плачуть, як озветься самота відчайна.</p> <p>Слухають ті дзвони молоді іспанки, андалузки-підгорянки, іще й подолянки.</p> <p>Ніжки в них манюні, спідниці з лудану, вони сонцем осявають вулиці й майдани.</p> <p>Гей, дзвонять дзвони й у Кордові й од самого рана [43]</p>
--	--

Ранок сповнений яскравих кольорів, місто, яке сяє в променях сонячного світла та від жіночої краси, закохує в себе не тільки Лорку, а

також і читача. «Гранада – місто дозвілля, місто милування і вимислу, місто, де закоханому миліше, ніж де-небудь, креслити ім'я коханої на піску. Час тут повільніший і солодший. Гранадські сутінки губляться в таких невимовних відблисках, що здаються нескінченними» [5], – так описуючи Гранаду, Лорка наповнює її коханням та захопленням.

Іспанія в Лорки наповнена звуками пісень, гри музичних інструментів. Хоча пісня іспанського народу сповнена смутку та болі, вона увінчана яскравістю квітів, шумом води Гвадалквівіру та сяйвом місяця. Ця пісня і є фламенко з його глибоким співом, яка походить від циганського народу, який в сігріях оспівував гіркоту свого життя. Тому особливе місце у творчості Лорки посідає саме збірка «Циганське романсеро».

За словами Лорки, ця книга є найбільш цілісною у своїй композиції, у якій повною мірою проявилась його поетична індивідуальність. Уся книга представляє собою гімн Андалузії. За словами композитора Фалья, для музики Іспанії було три важливих подій: перехід до елегійної пісні в католицькій церкві, арабське завоювання та прихід циган до Іспанії.

«Ця книга – вівтар Андалузії, овіяної римськими і палестинськими вітрами. Тут її цигани, коні, архангели, зірки; тут вся її мелодія – від відгомону вульгарної пісеньки контрабандиста до небесної каденції Кордови: оголені діти дражнять Сан-Рафаеля. Тут ледь намічена Андалузія, яку знають всі, і в кожному рядку тріпоче невідома Андалузія. Ось що я хочу сказати: це антиживописна, антифольклорна книга. Ніякої циганщини. Тут немає ні тореадорів, ні бубнів, а є один-єдиний персонаж, перед яким все розступається, величезний і темний, як літнє небо. Це – Туга, якою просякнуті і наша кров, і деревні соки, туга, у якої немає нічого спільного ні з сумом, ні з томлінням, ні з якимось іншим душевним болем, це скоріше небесне, ніж земне почуття. Андалузська туга – боротьба розуму і душі з таємницею, яка оточує їх, якої вони не можуть досягнути» [5], - вказує Лорка в одній зі своїх лекцій.

У «Циганському романсері» Федеріко Гарсія Лорка віродив такий старовинний жанр як розповідний романс, перебудував його, наповнюючи ліричністю. Це злиття дало романсові змішатися з лірикою у нову гармонічну форму, яка мала дивовижний ефект, що був помічений Сальвадором Далі: «Здається, що тут є сюжет, але ж його немає». Цей коментар Лорка сприйняв як найвищу похвалу. У своїй книзі він зіштовхує фрагменти історії, змінює план, обриває сюжетні лінії. «Я хотів злити циганську міфологію з усієї сьогоденної повсякденності, і виходить щось дивне, і, здається, по-новому прекрасне» [5], – пояснював поет.

Невеликі історії, які не мають сюжету, створюючи опис дійсності у якій зливаються кохання й розлука, радість і горе, сміх і плач. Найбільш яскравими в описі є вірші «Сан-Мігель», «Сан-Рафаель», «Сан-Габріель». Три архангели та три міста створюють своєрідне протиставлення божественного та буденного, святого провидіння і людського життя:

<i>Vienen manolas comiendo</i>	Ідуть дівки-гранадянки,
<i>semillas de girasoles,</i>	ідучи, лузають сонях,
<i>los culos grandes y ocultos</i>	у них зади потні й круглі,
<i>como planetas de cobre.</i>	мов планети в зорних
<i>Vienen altos caballeros</i>	тонях.
<i>y damas de triste porte,</i>	Ідуть пишні кавалери,
<i>morenas por la nostalgia</i>	ідуть дами, всім відомі,
<i>de un ayer de ruiseñores.</i>	чорні з туги за минулим,
<i>Y el obispo de Manila,</i>	тим маєвим, соловйовим.
<i>ciego de azafrán y pobre,</i>	І єпископ превелебний,
<i>dice misa con dos filos</i>	що давно стемнів на очі,
<i>para mujeres y hombres.</i>	править месу обоюдно —
<i>San Miguel se estaba quieto</i>	чоловічу і жіночу.
<i>en la alcoba de su torre,</i>	А Михаїл лежить тихо

<i>con las enaguas cuajadas</i>	на дзвіниці, у покої,
<i>de espejitos y entredoses.</i>	в своїх ризах златоглавих,
<i>San Miguel, rey de los globos</i>	у мережанім хітоні [43].
<i>y de los números nones,</i>	
<i>en el primor berberisco</i>	
<i>de gritos y miradores [17].</i>	

Протилежним за світосприйняттям в очах поета постає Нью-Йорк. Вірші, які Лорка писав під впливом від подорожі до Америки, створюють протилежний світ до світу іспанського. Маючи форму хаотичного щоденника, сповнена постійних від'їздів та повернень, але кожна частина цієї збірки гармонічно доповнює інші або, навпаки, протиставляються одна одній. Світ кам'яних джунглів, що за привабливим фасадом ховає безліч скалічених душ, людей, які ходять живими мерцями, та світ безмежної туги. Велике американське місто постає повною протилежністю до міст Іспанії. Скорбота механічного руху протипоставляється мелодійному гомону світлих вулиць Андалузії. Краса екзотичної архітектури не здатна приховати загального зубожіння людей. «Перше, що кидається в очі, – це незбагненна архітектура і скажений ритм. Геометрія і туга. Спочатку здається, що ритм цей радісний, але варто вловити хід соціального механізму і відчутти гнітючу владу машини над людиною, як почувеш в цьому ритмі тугу – зяючу, болісно тягучу – і зрозумієш, що вона здатна штовхнути на злочин» [15].

Нью-Йорк, будучи містом емігрантів, не має власного національного духу, єдиною суттю стає заробляння грошей. «Місто без коріння» перетворює людину на деталь одного великого механізму заробітку, так бездушне місто відбирає душу в усіх своїх мешканців. Втративши свою душу та ідентичність, людина втрачає себе, не відчуває радості та захоплення життям. «Відчуття, що у цього міста немає коренів, наздоганяє відразу ж, і тоді розумієш, чому сновидець Едгар По вдарився в містику і проміняв цей світ на рятівний хмільний чад» [15].

<p><i>Asesinado por el cielo, entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal, dejaré crecer mis cabellos</i></p> <p>[28].</p>	<p>Убитий небом, серед форм, які прямують до змії, і форм, які відшукують кристал, я запусчу своє волосся</p> <p>[43].</p>
--	--

Головними кольорами при описі Нью-Йорка стають чорний та сірий, що увиразнюють семантику мотивів, оприявнених образом цього міста.

Нью-Йорк стає містом самотності, навіть тисячі людей навколо не можуть врятувати від неї. Місто, якому знайшлося місце на землі, але не під небесами, місто сповнене вікон, у які ніхто не дивиться, а люди забули, як виглядає небо. Величезний потік перетікає з одного місця на інше, не маючи часу зупинитися. Місто жорстокого капіталістичного механізму, який так ненавидів Лорка. З найвиразнішою відразою Лорка ставився до Уолл-Стріт. Місце сповнене золота і смерті, гніздо дракона з ім'ям капіталізм. «Який холод і яка жорстокість! Ріки золота стікаються сюди звідусіль і несуть з собою смерть. Повна бездуховність – ніде вона не відчувається так сильно. Тут просто не вміють ходити втрюх, вчотирюх – тільки натовпом. Презирство до чистого знання і сатанинська влада хвилини» [15].

<p><i>No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo. El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números, entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados</i></p>	<p>Танцеві тут не дивина. Так кажу я. Маска кружлятиме поміж колонами крові й чисел, між ураганами золота й стогонами безробітних:</p>
--	--

<i>que aullarán, noche oscura,</i>	вони витимуть темної
<i>por tu tiempo sin luces,</i>	ночі у найчорнішу з ваших годин,
<i>¡oh salvaje Norteamérica!</i>	о дика Північна Америко!
<i>¡oh impúdica! ¡oh salvaje,</i>	О безсоромна й дика,
<i>tendida en la frontera de la</i>	простерта на границі снігу
<i>nieve [17]!</i>	[43]!

«У Нью-Йорку зійшлися дороги всіх рас, що населяють землю. (...) Хочете ви того чи ні, але найбільш духовне і задушевне тут – негри. Тому що сподіваються, тому що співають і ще тому, що тільки вони зберегли ту рідкісну чистоту віри, яка одна може врятувати від усіх сьогоднішніх згубних справ» [15]. Такими словами Лорка вирізняє життя найбідніших та найбільш пригнічених мешканців Нью-Йорка.

«У негритянському кварталі посміхаються один одному, і земля, здригаючись, фарбує іржею метал колонок, і каліка-хлопчик пригощає яблучним пирогом. (...) дивився, як танцюють, і розумів, чим живуть, - адже саме в танці тут висловлюють все, чим дихають, увесь свій біль. І я написав вірші» [15]

<i>Aman el azul desierto,</i>	Вони люблять пустельну
<i>las vacilantes expresiones</i>	блакить,
<i>bovinas,</i>	невиразні бичачі спомини,
<i>la mentirosa luna de los</i>	оманливий місяць обох
<i>polos.</i>	полюсів,
<i>la danza curva del agua en la</i>	дугастий танець хвиль на
<i>orilla.</i>	узбережжі.
<i>Con la ciencia del tronco y el</i>	Вони, що знають все про
<i>rastro</i>	стовбури й сліди,
<i>llenán de nervios luminosos</i>	пронизують глину
<i>la arcilla</i>	саяливістю нервів,

y patinan lúbricos por aguas і хтиво ковзають водою та
y arenas пісками,
gustando la amarga frescura смакуючи гіркаву свіжість
de su milenaria saliva [24]. своєї тисячолітньої слини [43].

Але навіть негритянська щирість та душевність не могли врятувати їх від впливу Нью-Йорка: «Гарлем, найбільше негритянське місто на землі, місто, де навіть хіть простодушна, а тому зворушлива і навіть набожна. Я обійшов його, я дивився на все око, він мені снився. Збіговисько бурих халуп – кіно, радіо, шарманка, – але над усім витає страх, символ раси. Двері наглухо закриті; агатова дітвора боїться багатіїв з Парк-авеню» [15].

Таким чином Лорка у своїй творчості створює два поетичних світи – іспанський та американський. Ці світи є протилежностями, різноплановими полюсами. Іспанський світ постає як яскравий, сповнений фольклору та народної міфології світ, бідність матеріальна протиставляється багатому духу. Вірші іспанського циклу наповнені природними фарбами та звуками як природи, так і гри музичних інструментів. Нью-Йорк же постає перед нами містом кам'яних джунглів, де немає місця нічому природньому, відповідно чорний та сірий це єдині барви, які ми можемо зустріти у поетичному світі американського міста, звук це лише гомін натовпу, та звук від руху залізного механізму велетенського міста. Лише негритянський квартал стає місцем, у якому знаходить щось рідне, але і воно сповнене страху та розпачу. Вічне відчуття паніки та печалі змушує Лорку тікати з міста та знову повертатись до нього. Лише після переїзду на Кубу Лорка стає спроможний відчувати барви життя, бо саме там він віднаходить рідний дух його Іспанії, який залишився там від колоніальних часів.

Y con la rosa de Romeo y І з рожевістю Ромео та
Julieta Джульєтти.

<i>iré a Santiago.</i>	Рушу до Сантьяго.
<i>Mar de papel y plata de monedas</i>	Паперу море, срібляні монети.
<i>Iré a Santiago.</i>	Рушу до Сантьяго.
<i>¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!</i>	О Кубо, ритм гарячих зерен! Рушу до Сантьяго.
<i>Iré a Santiago.</i>	О стан палючий, сплеск мадери!
<i>¡Oh cintura caliente y gota de madera!</i>	Рушу до Сантьяго. Тютюн, каймани,
<i>Iré a Santiago.</i>	стовбурища-арфи [43]!
<i>¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco [18]!</i>	

Єдине, що поєднує ці два світи – це смерть. Смерть є невід’ємною частиною обох, але смерть відрізняється за своєю природою. Смерть в американському циклі є неприродною, вона руйнує гармонічність світу, усе життя ньюйоркців сповнене смертю, в них відсутній дух, тому вони представляють собою лише тіла, які здатні до механічного руху. Смерть провипоставляється життю, а не є його продовженням. Смерть веде безкінечний кровожерливий танок на фоні міста.

Для Лорки життя звичайних людей завжди було цікавим у поетичному плані, овіяним духом рідної Андалузії. Сприймавши усю її унікальність, Лорка зобразив усі незгоди та радості як рідної Іспанії, так і далекої Америки.

«Мені цікавіші люди, ніж пейзаж, у який вони вписані. Я, звичайно, здатний чверть години споглядати гірську грядку, але все ж я обов'язково спущуся в долину поговорити з пастухом або лісорубом. Їх мови згадуються, коли пишу – ось звідки в мене істинно народні вирази» [20].

2.2 Мотив смерті в поезії Лорки

Федеріко Гарсія Лорка в уявленні його сучасників та наслідувачів представляється як «оспіувач смерті». Танатологічна проблематика часто проявляється в його творах, та її можна віднести до домінантних.

Смерть у поезії Федеріко Гарсії Лорки являє собою один із стовпів поетичного світу поета. Смерть у віршах Лорки – це подія космічного масштабу, тобто представляє собою явище нероздільне від життя, Смерть несе як красу, існуючу нероздільно від краси природи, що проявляється у віршах як зображення кладовищ, кісток, так у порівняннях з кров'ю. Життя і смерть чередуються між собою, утворюючи гармонійний баланс зображуваного життя людей, і всесвіту загалом.

Смерть прослідковується в усій творчості поета. Починаючи з першої збірки поетичних творів, «Книги віршів», Лорка розмірковує про смерть, про її сутність. Смерть червоною ниткою проходить крізь усю поезію, проявляючись як в образах так і в настрої віршів. Лорка шкодує про неминучу загибель, помічаючи її в кожному явищі природи, у кожній буденній події .у кожному прощанні:

<i>Las niñas de los jardines</i>	<i>Дівушки в скверах "прощай"</i>
<i>me dicen todas adiós</i>	<i>вслед мне, потупя взгляд,</i>
<i>cuando paso. Las campanas</i>	<i>шепчут. "Прощай" мне вслед</i>
<i>también me dicen adiós [9].</i>	<i>колокола говорят [51].</i>

Рух уперед, як уособлення життя, у поетичному світі Лорки це лише шлях який неминуче веде до смерті. У вірша «Мадригал» цей мотив заключений у рефрені (El fondo un campo de nieve/ «А дальше – снежное поле»).

«Смерть як вмирання на шляху до Ніщо» – не єдиний, але основний аспект розвитку мотиву смерті у ранній творчості Лорки. Розвиваючи цю думку в «Осінній пісні», автор розмірковує, про те, що принесе з собою смерть та що залишиться після життя. Лорка знову повертається до зимової образності, тобто метафоричного порівняння

вмирання природи зі смерть людини, щоб підкреслити танатологічні мотиви:

<i>¿Se deshelará la nieve</i>	А сніг цей – чи він розтане,
<i>cuando la muerte nos lleva?</i>	Як смерть нас до себе
<i>¿O después habrá otra nieve</i>	покличе?
<i>y otras rosas más perfectas?...</i>	Чи й буде сніг, але інший,
<i>¿Si la muerte es la muerte,</i>	І інші троянди, кращі?...
<i>qué será de los poetas</i>	Як смерть – це лиш смерть,
<i>y de las cosas dormidas</i>	і не більше,
<i>que ya nadie las</i>	То що ж із поетами буде?
<i>recuerda?...[10]</i>	З поснулими справами,
	тими,
	Що їх ніхто й не згадає?..
	[43]

Продовжує розкривати ідею швидкоплинності життя, кінцевою точкою якої є смерть, вірш «Елегія», сповнений скорботи по життю, яке з часом сповнюється скорботи та печалі за нездійсненими мріями та втраченою молодістю:

<i>Tu cuerpo irá a la tumba</i>	<i>В могилу сойде твое тело,</i>
<i>intacto de emociones.</i>	<i>и ветер умчит твое имя.</i>
<i>Sobre la oscura tierra</i>	<i>Заря из земли этой темной</i>
<i>brotará una alborada. [19]</i>	<i>взойдет над костями</i>
	<i>твоими [51].</i>

Смерть із самого початку присутня у ліриці Лорки як явище, що ховається під безліччю облич і завжди втікає від розуміння, не даючи себе пізнати. Усі сюжети, які використовує Лорка, не згадуючи смерть напряду, викликають відчуття тлінності та швидкоплинності часу, як наприклад у «Флюгері»:

<i>Las cosas que se van no</i>	<i>Минувшеє невозвратимо,</i>
<i>vuelven nunca,</i>	<i>как будто кануло в омут,</i>
<i>todo el mundo lo sabe,</i>	<i>и в сонме ветров</i>
<i>y entre el claro gentío de los</i>	<i>просветленных</i>
<i>vientos</i>	<i>жалобы не помогут [51].</i>
<i>es inútil quejarse [27].</i>	

Смерть для Гарсії Лорки є невід’ємною гармонічною частиною всесвіту. У «Весняній пісні» автор вдається до антитези, у якій мотив смерті проявляється в образах цвинтаря та черепів, а мотив життя – в образі квітів. Смерть є фінальною точкою життя, але у той же час смерть дає нове життя. Тобто зображується циклічність:

<i>En el monte solitario,</i>	<i>На кладбище, над черепами</i>
<i>un cementerio de aldea</i>	<i>забывших время,</i>
<i>parece un campo sembrado</i>	<i>трепещет земля цветами,</i>
<i>con granos de calaveras [11].</i>	<i>взросло их семя [51].</i>

Фламенко є ідеальним втілення усієї душевної туги іспанського народу. Беручи за основу цей музичний і поетичний жанр традиційного іспанського мистецтва, Лорка створює свій поетичний світ сповнений іспанського «дуенде».

Цей світ вічний і гармонічний, смерть, туга, біль не руйнують його а наповнюють новими сенсами. У «Поемі про канте хондо» гармонія не руйнується від печалі та смерті, якщо вони природні, тому у віршах, які наслідують форму традиційну для поезії фламенко. Навпаки, на краю смерті людина піднімається до вершин її гніву, горя і плачу. Рухом танцю, плачем гітари, та глибоким співом виконавця складається пісня, яка породжує «дуенде». Так Лорка позначає справжній вибух емоцій, напруження яке виникає всередині людини, істинна пристрасть, яка породжує справжнє натхнення. І це шаленство людина віднаходить у мить любові або смерті, осмислюючи долю свою та світу.

Дуенде – це складне для визначення поняття, що використовується в іспанському мистецтві, включаючи сценічні мистецтва. Від початкового значення (створіння схоже на ельфа або домовика в іспанській та латиноамериканській міфології), склався художній і, головним чином, музичний термін. «Tener duende» («мати дуенде») може бути вільно перекладено, як мати душу, серце, вищий стан душевного хвилювання, виражене і справжнє, дуже часто пов'язане з фламенко [29].

Лорка проголошує, що «велике мистецтво залежить від знання близького до смерті, від зв'язку з джерелом нації і від визнання обмежень розуму» [3].

Митець ототожнює дуенде з усією іспанською культурою, яка на думку поета, завжди була пов'язана зі смертю. «Дуенде беззмінно править Іспанією - країною, де століттями співають і танцюють (...). Країною, розхристаній для смерті. В інших країнах смерть - це все. Вона приходить, і завіса падає. В Іспанії інакше. В Іспанії вона піднімається. Багато тут замуrowані в чотирьох стінах до самої смерті, і лише тоді їх виносять на сонце. В Іспанії, як ніде, до кінця живий тільки мертвий – і вид його ранить, як лезо бритви. Жартувати зі смертю і мовчки вдивлятися в неї для іспанця буденно (...). У кінцевому рахунку все насущне тут оцінюється карбованою гідністю смерті» [14].

У самій «Поемі про канте хондо» кожна частина безпосередньо відповідає жанру фламенко - сігірія (sigüriya), хітана (gitana), солеа (solea), саета (saeta) та петенера (petenera).

«Сігірія - одна з форм канте хондо, чотирирядкова андалузька пісня» [2]. Ф. Гарсія Лорка вважав, що «... Циганська сігірія починається відчайдушним криком, розтинає надвоє світ. (...) Ні один андалузец не може без здригання чути цей крик, ні в однієї іспанської пісні немає такої поетичної потужності, і рідко, вкрай рідко людський дух творив з такою стихійністю» [2].

Сігірія «Гітара» є прикладом втілення концепції «дуенде» в цілому, та мотиву смерті зокрема. Такі образи смерті як «плач гітари», «п'ять кинжалів», «поранене серце», «вмираюча рання пташка», які представлені у вірші «Гітара», слугують для поступового емоційного наростання, надаючи трагічності й ліричності віршу, приближуючи стан слухача до «дуенде», тобто глибинних душевних хвилювань. Крім того, символізуючи собою передвісники смерті й розпачу. Кінцівка є піком почуттів, та вершиною втілення мотиву смерті «*у el primer pájaro muerto/sobre la rama/ ¡Oh guitarra!/ Corazón malherido/ por cinco espadas*», саме це є розв'язкою, логічним завершенням цієї сігірії.

Лорка відчуває і поетично насолоджується неприкритим жахом смерті, «чиста смерть» висвітлює атмосферу «вільного від сонячного світла світу канте хондо». Мотив смерті досягає піку в «Силуеті петенери», де кожна з частин пов'язана зі смертю. Петенера уособлюється як стара циганка, яка спочатку зображується на смертному одрі, а згодом зображується сама смерть, та що їй слідує. Поезія даного циклу сповнена жахливим передчуттям неминучої смерті. Образи відсилають нас до циганської культури, якою Лорка захоплювався, та як до витoku фламенко й канте хондо в цілому. Саме зображенням туги, болі й печалі вічно гнаного та відчуженого циганського народу, стало основою для циклів «Силует петенери» й «Циганське романсеро»:

<i>Esos caballos soñolientos</i>	А занесуть їх сонні коні
<i>los llevarán,</i>	у лабіринт
<i>al laberinto de las cruces</i>	хрестів, де співу жалібного
<i>donde tiembla el cantar.</i>	тремтливий ритм.
<i>Con siete ayes clavados,</i>	Несуть по сім жалів-
<i>¿dónde irán,</i>	кинджалів —
<i>los cien jinetes andaluces</i>	куди, відкіль? —
<i>del naranjal [8]?</i>	

сто вершників, сто
андалузців,

сто мар хитких [43].

*En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.*

Помирає в білім домі
всьогосвітня баламутка.

*Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos [23].*

А сто коней стали, дибки,
на них вершники убиті [43].

*Por un camino va
la muerte, coronada,
de azahares marchitos [13].*

А смерть іде по дорозі
в цитриновім
в'ялім цвіті [43].

Смерть приховує за собою невідомість, і з великою ймовірністю – Ніщо. В ліриці Лорки не зустрічаються привиди, та інші образи пов'язані з потойбіччям. Лорка не вказує на це прямо, але натякає, що існує лише світ живих, та тимчасово живих, що не перейшли ще межу смерті, але вже мертві в душі.

Окремим мотивом поезії Федеріко Гарсії Лорки є смерть, пов'язана з кохання. Кохання у Лорки це відчуття яке дарує сенс до життя, але так само і призводить до смерті. Кохання найчастіше сповнене трагічності від її нерозділеності. «Він помер на світанку» втілює кохання яке не дарує життя, а навпроти забирає його. Душа ліричного помирає від нього, перетворюючи ліричного героя на того, хто не перейшов межу смерті, але його вже немає серед живих. Єдиний вихід який знаходить ліричний герой це самогубство:

*Llevo el No que me diste,
en la palma de la mano,
como un limón de cera
casi blanco [12].*

Держу в руці давлюче «ні»,
що ти мені лишила,
немов лимон у зеленці
чи ягідку шипшини [43].

«Балада липневого дня» зображує ще одного живого мерця. Сум за загиблим чоловіком роз'їдає душу вдови. Туга приближає її до смерті, шлях, яким йде вдова, є метафоричним пошуком смерті, адже тільки у

смерті вона може возз'єднатися з чоловіком. Тропи «*niña mía, de sol y nieve/* дитина з сонця і снігу» та «*blanca niña /* бліда дитина» вказують на вже померлу від смутку та болі душу вдови.

Смерть несе протиріччя, для одних це звільнення, а для інших вона несе розпач. У «Сумній баладі» смерть – звільнення від страждань, які випали на долю дівчини, яку кохав ліричний герой. Одночасно смерть є позбавленням і камінням, яке падає та розбиває серце герою:

<i>Y de aquella chiquilla, tan</i>	<i>Бедная девочка, замуж ее</i>
<i>bonita,</i>	<i>выдала мачеха злая.</i>
<i>que su madre ha casado,</i>	<i>Где-то на кладбище в тихой</i>
<i>¿en qué oculto rincón de</i>	<i>земле</i>
<i>cementerio</i>	<i>спят вместе с ней ее беды...</i>
<i>dormirá su fracaso?</i>	<i>Я же, в любви безответной</i>
<i>Yo solo con mi amor</i>	<i>своей,</i>
<i>desconocido,</i>	<i>сердца исчез не изведав,</i>
<i>sin corazón, sin llantos,</i>	<i>с посохом солнца хочу</i>
<i>hacia el techo imposible de</i>	<i>одолеть</i>
<i>los cielos</i>	<i>недостижимость небесного</i>
<i>con un gran sol por báculo</i>	<i>склона [51].</i>

[7].

Смерть не жаліє ні молодих ні старих, діти у поетичному світі Лорки також не захищені від її жнив. Будучи символом духовної чистоти, молодості та радості, життя, позбавленого від страждань та горя, діти в Лорки зустрічаються зі смертю на рівні з дорослими, які вже пізнали сльози та біль. Смерть дитини це одночасне зображення несправедливості буття людини, але дивлячись на це Лорка нагадує, що смерть не вибирає, кого забрати з собою, вказуючи на швидкоплинність людського життя. Одночасно з цим це має природній вигляд, тобто не руйнує гармонію світу, а стає її доповненням, хоча і несе біль та страждання.

*Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un
niño.*

*Todas las tardes el agua se
sienta
a conversar con sus amigos [21].*

Щовечора в Гранаді,
щовечора вмирає десь дитина.
Щовечора вода із друзями
сідає
на бесіду поважну [51].

Лорка часто заглиблювався в танатичну проблематику, доводячи її до абсолюту, що виливалось у віршах, які мали форму своєрідного заповіту. Роздумував про місце своєї творчості у світі після його смерті, мріючи про те, щоб його не забули після смерті, що виливається у тропях: «Si muero,/ dejad el balcón abierto.» Таке наближення до смерті дало Лорці передчуття власної смерті. Вважається, що Федеріко Гарсія Лорка передбачив громадянську війну, власну загибель та поховання в невідомому місці у вірші «Історія і круговорот трьох друзів»:

*Quando se hundieron las
formas puras*

*bajo el cri cri de las
margaritas,*

*comprendí que me habían
asesinado.*

*Recorrieron los cafés y los
cementerios y las iglesias,*

*abrieron los toneles y los
armarios,*

*destrozaron tres esqueletos
para arrancar sus dientes de oro.*

Ya no me encontraron.

¿No me encontraron?

No. No me encontraron.

Коли під щебет маргариток
зникли чисті форми,

я зрозумів, що мене вбито.

Вони йшли по кав'ярнях,

цвинтарях і церквах,

порозбивали шафи та

барила,

розтропили три кістяки,

аби вирвати золоті зуби.

Але вже не знайшли мене.

Не знайшли мене?

Ні, не знайшли мене.

Лише стало ясно, що втік

шостий місяць потоком угору,

Pero se supo que la sexta luna і що море згадало — за
huyó torrente arriba, мить! —
y que el mar recordó ¡de Імена всіх своїх потопельців
pronto! [43].
los nombres de todos sus
ahogados [26].

Репрезентація смерті в Лорки відбувається за рахунок уведення у свою поезію образів кладовищ, черепів, вбивства, крові й холодної зброї. Образ кладовища підкреслює існування смерті в світі, передаючи її гармонічне співіснування з життям:

En el monte solitario, На кладбище, над черепами
un cementerio de aldea забутих время,
parece un campo sembrado трепещет земля цветами,
con granos de calaveras [11]. *vzросло их семя* [51].

Образ черепа зображується як передвісник неминучої смерті, яка слідує за людиною.

¿Qué sientes en tu boca Что на губах чувствуешь
roja y sedienta? сочных и свежих?
El sabor de los huesos Привкус костей и череп
de mi gran calavera [6]. *моей смерти* [51].

Кров одночасно є образом найвищого розпачу, біль змушує серце обливатись кров'ю, знаменуючи загибель душі, але у той же час кров, будучи життєво необхідною людині, витікаючи з тіла вказує на приближення смерті загалом:

Llaga de amor que me dará la Та рана, що лишилася по
vida милій,
perpetua sangre y pura luz кров обновить і розів'є
brotando [22]. *світання* [43];

Образ холодної зброї представляє зображення ножів, мечів, пік, та будь яких гострих предметів. Зброя це єдиний образ, пов'язаний зі

смертю який руйнує гармонічне зображення світу, тому що насилля не є природнім у Лорки.

Смерть для Лорки була таємницею, яку він не міг розгадати, розриваючись на дві сторони між повною вірою та абсолютним запереченням. Сучасники поета вказують, що Лорка був одержимий танатологічними мотивами: естетика смерті, зосередженість думок на темі вмирання. Адже якщо після смерті нічого немає, то залишиться лише тіло.

ВИСНОВКИ

За допомогою широкого спектру мотивів Федеріко Гарсія Лорка створює аутентичний поетичний світ, який є панорамним віддзеркаленням життя Іспанії, її культури, міфології та фольклору. В цій роботі ми послуговувались концепцією поетичного світу розробленою А. Жолковським та Ю. Щегловим, вважаючи поетичний світ як системи інваріативних мотивів, характеризуючих художній світ автора. Тому при вивченні поетичного доробку митця, а саме його образного поетичного світу, поняття мотиву як основи авторського побудови та структурування світу є основною категорією дослідження.

Історично поняття «мотив» використовувалась стосовно народної творчості, насамперед при дослідженні казок та легенд, але згодом і авторські твори стали досліджуватись на предмет мотиву. У сучасному літературознавстві ця категорія розглядається у двох напрямках. Вчені, для яких основою стало дослідження А.М. Веселовського, вважають мотив нероздільною структурною одиницею, яка обов'язково інтертекстуально присутня у творі. Іншим напрямком стала теорія, що мотив складається з двох емічних рівнів: «алломотиву» та «мотифеми». У даній роботі ми послуговувались визначенням І. В. Силантьєва.

Формування поетичного світу Лорки відбувалось під впливом певного історичного контексту, а саме революційних подій, які мали місце в історії Іспанії у першій половині ХХ ст. Також варто відмітити вплив Хуана Рамона Хіменеса та Антоніо Мачадо, яких Лорка вважав своїми вчителями.

У поезії Федеріко Гарсії Лорки проглядаються два основні онтологічні мотиви: мотив життя і смерті. Так мотив життя утворює першооснову поетичного світу, в той час як мотив смерті надає глибини образності яка була створена мотивом життя.

Топос поетичного світу умовно можна поділити на два просторові цикли-полюси: Іспанії та Америки, які є протилежними, але суміжними.

Так, поетичний світ Іспанії – це суміщення різних культур: арабської, християнської та циганської. Перероблюючи народні пісні, Лорка на основі їхніх традиційних форм, вибудовує власну поезію, наповнюючи новим авторським змістом, актуалізуючи в них сучасне та минуле життя Іспанії. Створений поетичний світ знаходиться у просторі Іспанії, однак не має певних історичних та часових меж, знаходячись ніби поза ними. Традиційна поезія музичного мистецтва фламенко знаходить своє відображення у збірці «Поема про канте хондо», а старовинний жанр романсу, перемішуючись з циганським фольклором, стає провідною формою у збірці «Циганське романсеро».

Домінантним виявом мотиву життя у творчості митця стає створений ним «театр соціального життя»: життя звичайного народу, рідної для поета Андалузії – провідні образи у поезії Лорки. Оспівування народу, його повсякденних занять, звичаїв і вірувань є утіленням іспанської душі. Природа та люди переплітаються, утворюючи певний пейзаж соціального життя. Пейзаж життя звичайного народу і є втіленням поетичного світу. Бідність та незгоди не руйнують гармонічності картини світу, а доповнюють його, надаючи йому глибини та нових барв, оживляючи цей світ в очах читача.

Поетичний світ Америки, який Лорка зображує на сторінках збірки «Поет у Нью-Йорку», є протилежним до іспанського циклу, гармонічний пейзаж якого сповнений природних кольорів, заміщується на сірі кольори металу та каменю. Місто, яке складається з емігрантів, не має власної культури, перетворюючи в неї заробляння грошей. З цього випливає, що захоплення матеріалізмом перетворює людей на частини капіталістичного механізму великого міста. Життя людей сповнене страху, а звук міста – це шум натовпу та заводів, тоді як в іспанському циклі життя наповнюється звуками природи та гри музичних інструментів. Негритянський квартал – єдине місце, яке, за Лоркою, зберегло душу, найбільш пригнічена та найбідніша частина населення

Нью-Йорку, зберігши свою культуру, здатні до емоційних проявів, але у той же час під впливом міста у їх душах панує страх. Мотив життя виявляється в образності зображення міст, людського життя, фрагментів буденного життя, природи, сміху, співу, танців. Однак мотив страху однозначно є виявом танатологічного аспекту та пов'язаний із мотивом смерті.

Мотив смерті доповнює поетичний світ, разом із мотивом життя вони утворюють гармонію, яка надає правдивості та глибини душевних хвилювань. Життя і смерть є нероздільними, існують паралельно та постійно чергуються, утворюючи циклічність. Але це твердження зберігається лише при смерті природній, насильницька смерть навпаки руйнує гармонічність та провopоставляється життю. Естетика смерті спостерігається протягом усього творчого шляху Лорки. Танатологічна проблематика пронизує усю його творчість та займає місце найважливішого мотиву наряду з життям. Для Лорки смерть є надзвичайно багатогранним явищем. Маючи безліч облич, вона проявляє себе як в образах пов'язаних із власне смертю (кістки, черепи, могили, траур, плач, вбивство), так і знаходячись у площині читацького сприйняття, не відображаючись напpямy в тексті, але передаючи емоційний настрій.

Смерть у ранньому Лорці є подією космічного масштабу, але у більш зрілій творчості переходить у стан звичної частини світобуття. Таємниця смерті залишається з Лоркою протягом усього його життя, бо в уявленні поета людина пізнає справжні глибини своєї душі на порозі смерті. Саме заглиблення у душу стає елементом, який оживляє поетичний світ Лорки.

Основним інструментом яким користується Лорка, є мотиви життя та смерті, дані мотиви пролягають через усю творчість червоною ниткою, та сприяють цілісному сприйняттю поезії автора, утворюючи світ

справжніх почуттів, овіяних захопленням Лорки до рідної землі та народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Dandes A. From etic to emic untis in the structural study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. Vol. 75.
2. Federico G. L. Poema del cante jondo - Romancero gitano (conferencias y poemas) / Garcia Lorca Federico., 2010. – 178 с.
3. García Lorca, Federico, Maurer, Christopher (Ed.). In Search of Duende / F. García Lorca; C. Maurer (Ed.). — New Directions, 1998.
4. Jimenez J. R. Estética y ética estética / Juan Ramon Jimenez. – Madrid, 1967. – 86 с.
5. Lorca F. G. CONFERENCIA: “GRANADA PARAISO CERRADO PARA MUCHOS” / Federico Garcia Lorca., 1936.
6. Lorca F. G. Balada de la placeta / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
7. Lorca F. G. Balada triste / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
8. Lorca F. G. Camino / Federico García Lorca // Poema del cante jondo / Federico García Lorca., 1921.
9. Lorca F. G. Canción menor / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
10. Lorca F. G. Canción otoñal / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
11. Lorca F. G. Canción primaveral / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
12. Lorca F. G. Canciones de luna - Murió al amanecer / Federico García Lorca // Canciones / Federico García Lorca., 1924
13. Lorca F. G. Clamor / Federico García Lorca // Poema del cante jondo / Federico García Lorca., 1921.
14. Lorca F. G. CONFERENCIA: “JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE ” / Federico García Lorca., 1933.

15. Lorca F. G. CONFERENCIA: "POETA EN NUEVA YORK " / Federico Garcia Lorca., 1932.
16. Lorca F. G. CONFERENCIA: "POETA EN NUEVA YORK " / Federico Garcia Lorca., 1932
17. Lorca F. G. CONFERENCIA: "ROMANCERO GITANO" / Federico Garcia Lorca., 1936.
18. Lorca F. G. Danza de la muerte. / Federico Garcia Lorca // Poeta en Nueva York / Federico Garcia Lorca., 1930
19. Lorca F. G. El poeta llega a la Habana - Son de negros en Cuba / Federico Garcia Lorca // Poeta en Nueva York / Federico Garcia Lorca., 1930
20. Lorca F. G. Elegía / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.
21. Lorca F. G. ENTREVISTA " A LA POESÍA" / Federico Garcia Lorca.. – 1928
22. Lorca F. G. Gacela del niño muerto / Federico García Lorca // Diván del Tamarit / Federico García Lorca., 1936.
23. Lorca F. G. Largo espectro / Federico García Lorca // Poemas sueltos / Federico García Lorca..
24. Lorca F. G. Muerte de la Petenera / Federico García Lorca // Poema del cante jondo / Federico García Lorca., 1921.
25. Lorca F. G. Norma y paraíso de los negros / Federico Garcia Lorca // Poeta en Nueva York / Federico Garcia Lorca., 1930.
26. Lorca F. G. Poema de la soleá - Alba / Federico Garcia Lorca // Poema del cante jondo / Federico Garcia Lorca., 1921.
27. Lorca F. G. Poemas de la soledad en Columbia University - Fábula y rueda de los tres amigos. / Federico García Lorca // Poeta en Nueva York / Federico García Lorca., 1930.
28. Lorca F. G. Veleta / Federico García Lorca // Libro de poemas / Federico García Lorca., 1921.

29. Lorca F. G. Vuelta de paseo. / Federico Garcia Lorca // Poeta en Nueva York / Federico Garcia Lorca., 1930
30. Martínez Pérsico, Marisa. La teoría del duende / M. Martínez Pérsico. — Режим доступа: www.htmterra.com/federico_garcia_lorca/la_teor..., свободный.
31. Muñoz A. Antología de la generación del 98 / A. Muñoz, A. López. – Santillana, 1997. – 176 с.
32. Блок А. А. Сборник сочинений в 8 томах, том 5 / Александр Александрович Блок. - Москва, 1962.
33. В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928, 2-е изд., М., 1969.
34. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Веселовский А.Н. – Л, 1940. – 500с.
35. Волкова Е. В. Концепции мотива в современном литературоведении / Екатерина Валерьевна Волкова. // Преподаватель XXI века. - 2008. - №1. - С. 89.
36. Гарсія Лорка Ф. Вибране: пер. з ісп. / Ф. Гарсія Лорка; зіставник. Н. Р. Малиновської, А.Б. Матвєєва; передмова. Н.Р. Малиновської; комент. А.Б. Матвєєва. - М.: Просвещение, 1987. - 256 с.: іл
37. Гаспаров М. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // М. Гаспаров Избранные статьи. - М.: Новое литературное обозрение 1995. - С.275-285
38. Желковский А.К. Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. 11: Грусть текста / Отв. ред. И. Чернов. Тарту, 1979. (Ученый. Зап. Тартуского гос. Ун-та. Вып. 467) - С.3-25
39. Желковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Вып. 7. - Тарту: ТГУ, 1975. - С.143-167.
40. И. Тертетян. Испанские поэты XX века / И. Тертетян, Л. Осповат. - Москва: Художественная литература, 1977. - (Библиотека Всемирной Литературы). - (3).

41. Иванов В. И. Борозды и грани / Вячеслав Иванович Иванов. - Москва, 1911. - 135 с.
42. Костюкович Е. А., Тертерян И. А. "Покоління 1898 г." і модерністи: [Іспанська література] // Історія світової літератури: У 8 томах / АН СРСР; Ін-т світової літ. ім. А. М. Горького. - М.: Наука
43. Лорка Ф. Г. Лірика (збірка) (пер. Микола Лукаш) / Федеріко Гарсія Лорка. – Київ: Дніпро, 1969.
44. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева / Ю.Н. Лотман // О поэтах и поэзии. - С.-Петербург: "Искусство - СПб", 1999. - С.565-594
45. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. в память В. Я. Проппа. М., 1975.
46. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии / Силантьев И.В. - Новосибирск: ИДМИ, 1999. - 104 с.
47. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии / Силантьев И.В. - Новосибирск: ИДМИ, 1999. - 63 с.
48. Тертерян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973. - С. 66.
49. Тюпа В.И. Литературное произведение: проблемы теории и анализа / Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. - Кемерово, 1997. - 47 с.
50. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / Тюпа В.И. // Дискурс. - 1996. - №2. - С. 52-53.
51. Федерико Гарсиа Лорка. Стихи [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурса: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt_with-big-pictures.html#aa1
52. Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живет автор / Фоменко И.В., Фоменко Л.П. //

Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. наук. пр. - Тверь: ТГУ, 1998. - С.3-10

53. Хализев В. Е. Теория литературы / Хализев В. Е. - Москва, 2004.
54. Черткова Н. "В УМЕ СВОЕМ Я СОЗДАЛ МИР ИНОЙ": ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА [Электронный ресурс] / Н. Черткова – Режим доступа до ресурсу:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rfox7nDoXnUJ:nbu.gov.ua/j-pdf/Pafn_2010_49_1.pdf+&cd=4&hl=ru&ct=clnk&gl=ua.
55. Чуковська Л. К. Записки про Анну Ахматову. / Л.К.Чуковская // Т.1: У 3 т.- М.: Згода, 1997.- 544 с.- (Надбання Росії) .- Іменний вказ .: з .526.
56. Шатин Ю.В. Мотив и контекст / Шатин Ю.В. // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. / Шатин Ю.В. - Новосибирск, 1995. - С. 6.

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я,

учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

– дотримуватися:

- вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
- принципів та правил академічної доброчесності;
- нульової толерантності до академічного плагіату;
- моральних норм та правил етичної поведінки;
- толерантного ставлення до інших;
- дотримуватися високого рівня культури спілкування;

– надавати згоду на:

- безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
- оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
- використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;

– самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;

– надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;

– не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;

– своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;

– не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;

– підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;

– поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;

– не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;

– відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;

– запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;

– не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;

– не підроблювати документи;

– не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;

– не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;

– не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;

– не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;

- не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
- не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
- не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

(дата)

(підпис)

(ім'я, прізвище)