

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Кафедра української та зарубіжної літератур**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Мельник Н. Г.

Протокол № \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ У ТВОРЧОСТІ Ф. І. ЛОРКИ**

Магістерська робота студентки  
факультету української філології  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
(Українська мова і література)  
додаткової спеціальності 014.02 Середня  
освіта (Мова і література (англійська))  
**Буравель Анни Сергіївни**

Керівник: кандидат філологічних наук,  
доцент **Василенко І. М.**

Оцінка:

Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії

\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали) :

\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали) :

\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали) :

\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали) :

## АНОТАЦІЯ

Буравель А. С. Фольклорно-міфологічні моделі у творчості Ф. Г. Лорки : рукопис, Кривий Ріг, 2020. 65 с.

У магістерській роботі проаналізовано драматичну творчість Ф. Г. Лорки, окреслено основні віхи дослідження творчості Ф. Г. Лорки в Іспанії та поза її межами, проаналізовано вибрані драматургічні твори іспанського письменника, описано особливості вживання фольклорно-міфологічних моделей у контексті драматичних творів та народної ментальності іспанців. Розкрито зміст понять «міф», «фольклор», «міфологізм», «фольклоризм», «фольклорно-міфологічна модель», систематизовано теоретичні відомості про аналізовані явища.

*Ключові слова:* Лорка, міф, міфологізм, модель, «Покоління 1927», фольклор, фольклоризм.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	8
1.1. Особливості дослідження творчості Ф. Г. Лорки .....	8
1.2. Діалектика понять «фольклор» та «міф» у літературознавстві.....	14
Висновки до першого розділу .....	23
<b>РОЗДІЛ 2. ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ В РАННІХ П'ЄСАХ Ф. Г. ЛОРКИ (1920 – 1930 рр.)</b> .....	25
2.1. Міфологізм ранніх одноактних п'єс Ф. Г. Лорки 1919–1920 років.....	25
2.2. Романс як фольклорна основа драми Ф. Г. Лорки «Маріана Пінеда»..	28
Висновки до другого розділу .....	33
<b>РОЗДІЛ 3. ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ У ПІЗНІХ П'ЄСАХ Ф. Г. ЛОРКИ</b> .....	35
3.1. Фольклорно-міфологічні мотиви в драмі Ф. Г. Лорки «Криваве весілля».....	35
3.2. Народна пісня як рушійна сила сюжету драми Ф. Г. Лорки «Пустошня».....	40
3.3. Фольклорні мотиви в драмі Ф. Г. Лорки «Панна Розіта або Мова квітів» як засоби характеротворення персонажа .....	43
3.4. Фольклорно-міфологічні моделі в драмі Ф. Г. Лорки «Господа Бернарди Альби» .....	46
Висновки до третього розділу .....	51
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	54
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	58

## ВСТУП

Ф. Г. Лорка всесвітньо відомий письменник-модерніст. Творча спадщина митця була об'єктом багатьох досліджень не тільки на батьківщині, але й в інших країнах, зокрема, в Україні регулярно публікують власні наукові розвідки Ю. Кощій, О. Смольницька, О. Федоров, М. Жиліна, І. Василенко, О. Москаленко, Д. Сокрут та ін. Переважна більшість наукових праць дослідників стосувалася поетичної творчості митця, а саме: дослідження образів-символів, елементів сюрреалізму, міфологеми дитинства в ліриці поета, впливу андалузської ментальності на поетичний доробок письменника, особливостей метафорики тощо.

Ф. Г. Лорка не тільки видатний поет, а й драматург, якого, його не менш видатний сучасник М. Альтолагірре, називав «драматичним поетом» [1]. Драматургія письменника теж була об'єктом дослідження літературознавців та лінгвістів. Багато праць, що стосуються драматичної творчості митця тісно пов'язані з перекладознавством, наприклад, наукові розвідки Ю. Кощій, О. Федорова, О. Смольницької, І. Нічаєнко та ін. Слід зауважити, що науковий інтерес драматургія письменника привернула порівняно нещодавно, а тому кількісно наукові праці, що стосуються драматичного доробку Ф. Г. Лорки значно поступаються тим, що присвячені ліриці митця, особливо на теренах українського літературознавства.

Письменник був представником «Покоління 1927» – літературного угруповання іспанських митців, що дістало назву після святкування трьохсотріччя з дня смерті видатного іспанського поета Л. де Гонгори. Однією з провідних рис в естетиці «Покоління 1927» і, Ф. Г. Лорки зокрема, було звернення до фольклору.

Творчість Ф. Г. Лорки є знаковою для світової літератури в цілому й іспанської зокрема. Дослідження поетичної спадщини письменника широко розгорнулися як на теренах Іспанії, так і поза її межами. Багато літературознавців відзначають, що його поезіям притаманні фольклоризм і

міфологізм (збірки «Канте хондо», «Циганські романсеро»). Натомість драматургічну спадщину Ф. Г. Лорки ще не було розглянуто в подібному вимірі. Отже, на сучасному етапі **актуальним** є дослідження драматургії письменника щодо наявності тих самих рис (фольклорних, міфологічних), що притаманні його поетичному доробку.

**Метою дослідження** є визначення фольклорно-міфологічних моделей у творчості Ф. Г. Лорки, зокрема драматичній.

Досягнення зазначеної мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) окреслити основні віхи дослідження творчості Ф. Г. Лорки;
- 2) розкрити зміст поняття «фольклорно-міфологічна модель»;
- 3) проаналізувати вибрані драматургічні твори письменника;
- 4) виявити фольклорно-міфологічні моделі у вибраних п'єсах драматурга;
- 5) описати особливості вживання фольклорно-міфологічних моделей у контексті твору та народної ментальності.

**Об'єктом** дослідження є вибрані драматичні твори Ф. Г. Лорки («Криваве весілля», «Пустошня», «Панна Розіта або Мова квітів», «Господа Бернарди Альби», «Початкове ауто сентиментальне», «Про любов», «Тіні», «Маріана Пінеда»).

**Предмет** дослідження становлять фольклорно-міфологічні моделі.

**Методи дослідження** зумовлені метою, завданнями та джерельною базою: теоретичний аналіз (вивчення понять «фольклор» і «міф» у літературознавстві); критичний аналіз (дослідження творчості Ф. Г. Лорки літературознавцями); теоретичний синтез (узагальнення теоретичних відомостей про фольклор і міф та їх побутування в драматургії Ф. Г. Лорки); контекстуальний аналіз (визначення особливостей вживання фольклорно-міфологічних моделей у контексті твору); метод історичного дослідження (опрацювання наукових праць літературознавців, пов'язаних з дослідженнями творчого доробку Ф. Г. Лорки); системний аналіз (добір фактичного матеріалу та його групування); описовий метод (опис фольклорно-міфологічних моделей у ментальності іспанського

народу).

**Наукова новизна** магістерської роботи полягає у проведенні самостійного комплексного аналізу вибраної драматичної творчості Ф. Г. Лорки. Уперше здійснено дослідження фольклорно-міфологічних моделей у драматичному доробку митця. У магістерській праці виявлено й описано особливості функціонування фольклорно-міфологічних моделей у драматургії іспанського письменника.

**Теоретичне значення** наукової роботи полягає в тому, що результати проведеного дослідження сприятимуть подальшому розробленню окреслених проблем у галузі лоркознавства. Вони можуть бути використані вчителями для підготовки до уроків світової літератури під час вивчення творчого доробку Ф. Г. Лорки, до позакласних заходів або факультативів із зарубіжної літератури, а також викладачами під час викладання курсу «Історія зарубіжної літератури». Результати дослідження можуть бути використані в науково-дослідницькій роботі студентів філологічних факультетів під час вивчення творчої спадщини Ф. Г. Лорки, зокрема драматичної.

Результати проведеного дослідження було **апробовано** у вигляді доповіді «Сутність та ідеї «Покоління 1927»» на студентських наукових читаннях кафедри української та світової літератур, що відбулися у гуманітарному корпусі Криворізького державного педагогічного університету 16 травня 2019 року; доповіді «Фольклорно-міфологічні мотиви у драмі Ф. Лорки «Криваве весілля»» на студентських наукових читаннях кафедри української та світової літератур, що відбулися у форматі онлайн-конференції 15 травня 2020 року на базі Криворізького державного педагогічного університету. За темами виступів опубліковано статті:

Буравель А. Особливості літературного процесу 20–30-их років ХХ століття в іспанській та українській літературі. Сутність та ідеї «Покоління 1927». *Східнослов'янська філологія : здобутки та перспективи* : зб. матеріалів Х Всеукр. студ. наук. інтернет-конф. Кривий Ріг, 2019. Вип. 10. С. 19–32.

Буравель А. Фольклорно-міфологічні мотиви у драмі Ф. Лорки «Криваве

весілля». *Матеріали студентських наукових читань* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2020. Вип. 7. С. 28–32.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, що супроводжуються висновками, загальних висновків і списку використаної літератури, що містить 88 позицій. Загальний обсяг роботи становить 65 сторінок, із яких 57 сторінок основного змісту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Особливості дослідження творчості Ф. Г. Лорки

Життєвий і творчий шлях Ф. Г. Лорки вже довгий час є об'єктом дослідження багатьох науковців, адже іспанський письменник є одним із найвизначніших митців ХХ ст..

На його творчість вплинули А. Мачадо та Х. Хіменес, які вже були відомими поетами і учасниками літературного угруповання «Покоління 1998» та іспанський композитор М. де Фалья, який досліджував андалузський музичний фольклор. Серед оточення митця були: художник С. Далі та Л. Бунюель – актор і згодом кінорежисер, який навіть робив спробу зняти фільм за драмою Ф. Г. Лорки «Господа Бернарди Альби»; Г. Сьєрра – директор театру «Еслава» та ін. У такому оточенні перебував поет, що безперечно вплинуло на його світогляд, який втілювався у своєрідному стилі Ф. Г. Лорки як письменника.

На становлення Ф. Г. Лорки як особи і митця вплинуло й те, що він народився в селищі Фуенте Вакерос біля Гранади, а з 1909 року разом із родиною переїхав до міста. Гранада – андалузський край, відомий людьми, що мають неабиякий пісенний талант. Тому музика стала невід'ємною частиною життя і творчості Ф. Г. Лорки: усе життя він збирав зразки народних пісень. Він вважав завданням кожного іспанського митця зберегти і піднести андалузські пісні – канте хондо, зазначаючи, що «нема в Іспанії нічого, абсолютно нічого, рівного цим пісням – ні за стилем, ні за духом, ні за вірністю почуття... народний поет у трьох-чотирьох рядках зосереджує всю неповторну складність найвищих, найтрагічніших моментів людського життя» [цит. за: 31, с. 13].

Творчий доробок поета і драматурга, що налічує 11 поетичних збірок та 14 п'єс викликав інтерес і в сучасників письменника (М. Альтолагірре, А. Мачадо, Л. Сернуда, Р. Альберті, Д. Алонсо та ін.) і в наступних поколіннях літературознавців (Б. Зінгерман, Р. Кемпбелл, А. Бенсусан та ін.), в Іспанії (Р. Санчес, Х. Кано, Ф. Сіфуентес та ін.) та поза її межами (Н. Малиновська,



Д. Сокрут, Г. Тамарлі, О. Федоров, О. Смольницька, М. Кутьєва, Р. Яхні, Ю. Кошій та ін.). Зважаючи на превалювання у творчому доробку Ф. Г. Лорки ліричних творів чи не найбільша частина наукових розвідок літераторів була присвячена дослідженню поезії. Про велику зацікавленість у вивченні поетичної творчості Ф. Г. Лорки свідчить факт існування кількох версій перекладу багатьох поезій митця. В. Стус у статті, присвяченій тридцятій річниці з моменту загибелі поета, зазначив, що поезія Ф. Г. Лорки є геніальною [54], а власній поетичній збірці дав назву «Палімпсести», використовуючи образ, віднайдений у збірці іспанського письменника «Книга поезій».

Останні кілька років лірична спадщина поета продовжує викликати значний науковий інтерес. Наприклад, Д. Сокрут [53] здійснила аналіз циклу віршів Ф. Г. Лорки з метою дослідження сюрреалістичних елементів. Науковиця дійшла висновку, що особливістю ідіостилю поета є використання елементів сюрреалізму у поєднанні із фольклорними, що взаємодіють і переплітаються між собою, що призводить до певних трансформацій. Д. Сокрут зауважує, що

з-поміж інших сюрреалістів Ф. Г. Лорку виокремлює те, що він не підтримував їхньої ідеї про відсутність логічних зв'язків й підкреслював «сувору поетичну логіку» власних творів.

Науковець О. Федоров [60] предметом власного наукового інтересу обрав історію та проблематику перекладів Ф. Г. Лорки в Україні, Європі та США, а також особливості метричної будови іспанського вірша поета та проблематику перекладу ліричних творів митця. Отже, дослідник акцентує власну увагу не на літературознавчому аспекті, а на перекладознавчому.

Варто зауважити, що поетичний доробок іспанського митця вже був об'єктом дослідження наукової дисертації О. Москаленко, де дослідниця зауважила, що «у поетичній свідомості автора щільно співіснують міфотворчість та поезія» [39, с. 6], саме тому предметом дослідження науковиця обрала міфологему дитинства в ліриці письменника. У роботі представлено системний аналіз ліричної спадщини й визначено, що міфологема

дитинства представлена у ній трьома архетипами: Божественної Дитини, Великої Матері і Мудрого Старого. Таке ґрунтовне дослідження лірики Ф. Г. Лорки привернуло увагу до відсутності схожої праці в українському науковому просторі, яка б за об'єкт дослідження мала драматичний доробок митця.

Отже, лірика поета продовжує цікавити дослідників як в Іспанії, так і поза її межами. Зокрема в Україні почасти її аспекти розглядають у коротких наукових дослідженнях (Д. Сокрут, О. Федоров) або більш ґрунтовних працях (О. Москаленко). Варто зауважити, що драматургія Ф. Г. Лорки була і є не менш популярним об'єктом дослідження серед науковців у світі.

Першими зацікавилися драматургією Ф. Г. Лорки його колеги із мистецького угруповання «Покоління 1927», а також значно досвідченіші митці «Покоління 1998». Наприклад, Р. Альберті у власних мемуарах так писав про синкретизм мистецтв у драматургії Ф. Г. Лорки: «У п'єсах Федеріко багато персонажів співає, адже він знає: у житті завжди співають, страждають, плачуть та сміються. Лорка переносить на сцену усю мудрість пісень, які він чув на вулицях рідної Гранади або від селян, які збирали врожай у долині батькового маєтку» [цит. за: 43, с. 307]. Х. Монлеон [80] у власному дослідженні доводить схожість мотивів в А. Чехова («Вишневий сад») і Ф. Г. Лорки («Панна Розіта або Мова квітів») та наводить слова Р. Альберті на підтвердження власної позиції. Один із засновників «Покоління 1927» стверджував, що коли вони познайомилися із російською літературою, це безперечно справило враження на молодих митців. Тому цілком можливо, що схожі мотиви з'явилися й у драмі Ф. Г. Лорки.

На сучасному етапі розвитку лоркознавства в іспаномовному науковому просторі дослідження драматичної творчості Ф. Г. Лорки теж не втратило актуальності. Наприклад, Р. Серур [85] здійснила аналіз драми «Пустошня» з позицій психоаналітичного підходу. Дослідниця обстоює думку, що незважаючи на традиційність тематики та образів, твір по-інакшому розкриває трагедію жінки, яку селянський люд розглядає лише в ролі дружини й матері.

Авторка зауважує, що бажання народити сина, це ніщо інше як сублімація нерозтраченої сексуальної енергії в посилений материнський інстинкт, а саме – у бажання бути коханою хоча б якимсь чоловіком та любити його у відповідь. Мексиканська дослідниця доходить висновку, що таким чином Ф. Г. Лорка засуджує консерватизм Іспанії часів правління короля Альфонсо XIII. Ту Іспанію, де жінка не має волі, де неважливими є її бажання, де жінка не має іншого вибору окрім тієї соціальної ролі, яку їй надало консервативне суспільство. І саме це спричинило розгубленість і внутрішній конфлікт Йерми, що призвело до фатальних наслідків.

Г. Карраскон [70] дослідив значення хору для театру Ф. Г. Лорки, зокрема його драми «Криваве весілля». Науковець підкреслює, що хор допомагає глядачу / читачу заглибитися в тему твору. Автор підкреслює дії / стани персонажів, не додаючи при цьому зайвих елементів до розвитку дії. Такий прийом також робить драму більш ліричною.

А. Бенсусан [3] у книзі, присвяченій життєвому творчому шляху Ф. Г. Лорки, окрім розлогої біографії письменника в кількох розділах коротко проаналізував драми «Іегова», «Маріана Пінеда», «Криваве весілля», «Пустошня». Дослідник зосередив увагу на образах-символах п'єс, окреслив які суспільно-політичні події спонукали іспанського поета й драматурга до написання цих драматичних творів. Повсякчас А. Бенсусан наголошує на тих чи тих впливах фольклору на творчість митця, проте окремо їх не систематизує та не описує більш глибоко. Що є цілком виправдано, адже видання не є науковим, а тому аналіз п'єс подано у спрощеному вигляді, який зрозуміє більш широке коло читачів.

Б. Зінгерман [19] у монографічних нарисах присвятив театру Ф. Г. Лорки розділ, у якому мав на меті висвітлити особливості нової драми 20–30-х років ХХ ст. на прикладі драматичної творчості іспанського митця. Дослідник здійснив короткий аналіз драм «Маріана Пінеда», «Криваве весілля», «Господа Бернарди Альби», «Пустошня», окреслюючи особливості поведінки дійових осіб у драматичній дії. Літературний критик вважав, що поведінка не відкриває

читачу / глядачу прямого доступу до розуміння суспільно-історичної ситуації, що відображена у п'єсі. У цій же праці літературознавець зауважив, яке місце має фольклор у драматичній творчості Ф. Г. Лорки: «Фольклор для Лорки – не тільки спосіб поетичної обробки життєвого матеріалу, але й сам цей матеріал – історична пам'ять народу, найдавніший кодекс моральності, художньо відображений і осмислений образ народної долі. Через фольклор і проступаючий у ньому простонародний побут Лорка шукає шляхів до первинних, ґрунтових, язичницьких верств історії суспільства, до органічного і цілісного народного життя – до античності» [19, с. 339].

Російська дослідниця Г. Тамарлі [55] у монографії аналізує дванадцять драматичних творів Ф. Г. Лорки, серед яких лише «Маріна Пінеда», «Коли мине п'ять років», «Панна Розіта або Мова квітів», «Пустошня», «Господа Бернарди Альби», «Іегова» – перекладені українською мовою. Необхідність ґрунтовного аналізу інших п'єс створює запит на переклади їх українською мовою, адже допоки його не задоволено, можливість системно досліджувати драматургію письменника відсутня.

Одними з перших дослідників творчості Ф. Г. Лорки в Україні стали перекладачі, серед яких В. Стус, Г. Кочур, М. Москаленко, М. Лукаш, О. Пахльовська. Кожен із них власні роздуми виклав або в окремих статтях, або у вступних статтях до зібрань творів письменника. Зокрема, Г. Кочур ще у 1967 році зауважив: «Хто вступає в поетичний світ Лорки, тому відкривається нібито внутрішній образ Іспанії, певні особливості психології народу, певні риси іспанського національного характеру» [22]. Це твердження перекладача сміливо можна поширити і на драматичні твори іспанського митця.

О. Пахльовська у статті, виданій в журналі «Всесвіт», здійснила аналіз драми «Маріана Пінеда», що належить до ранньої драматургії Ф. Г. Лорки. Літературознавиця розкрила історизм твору, вказала на фольклорні джерела драми: «З одного боку, у п'єсі відчутно переосмислюється фольклорна традиція, з іншого – уривки народних романсів органічно співіснують із драматургічним текстом» [44]. Також дослідниця зауважила, що спочатку

здум митця та його втілення на сцені театру розкритикувала переважна більшість критиків. Окрему увагу приділила аналізу образу Маріани Пінеди, як жінки та народної героїні.

Останні кілька років серед українських науковців І. Нічаєнко, С. Коровченко, О. Смольницька, Ю. Кошій та ін. відновився інтерес до драматичної творчості Ф. Г. Лорки. Проте почасти вони видають праці коротких наукових жанрів (статті), що не дозволяє розширити ані предмет дослідження, ані його об'єкт. Варто зауважити, що з-поміж них приблизно половина не розглядає твори в літературознавчому аспекті, зосереджуючись виключно на мовних особливостях перекладу / оригіналу. Зокрема, наукові інтереси Ю. Кошій [23], яка аналізує драму «Господа Бернарди Альби», зосередилися на особливостях перекладу діалогу у п'єсі іспанського письменника.

У науковій статті О. Смольницької [52], присвяченій драматургії Ф. Г. Лорки в українських перекладах, об'єктами аналізу є короткі драми: «Початкове ауто сентиментальне», «Іегова», «Тіні». Дослідниця виокремила біблійні образи у творах (янгола, Бога тощо), звернула увагу на образи-символи (місяця, пугача, соловейка). У праці О. Смольницька наголошує, що в п'єсах простежуються вплив андалузської культури та «відгомін народного католицизму», який постав унаслідок синтезу язичницьких традицій, вірувань та мотивів із християнською традицією (католицькою).

Отже, комплексне дослідження творчості великого іспанського письменника Ф. Г. Лорки, особливо драматичної, продовжує бути актуальним не тільки в іспаномовному науковому просторі, але й в Україні, про що свідчить науковий інтерес таких дослідників, як-от: О. Смольницька, Ю. Кошій, І. Нічаєнко та ін. Незважаючи на те, що більшість науковців наголошують на значному впливі фольклорної традиції на творчість письменника-модерніста окремих наукових праць, присвячених цій проблемі в українському науковому просторі не помічено. Однак «повноцінне сприйняття творів літератури неможливе без знання контексту, вагомим компонентом якого є культурна

парадигма, що містить історичні та етнічні складові» [24, с. 668], саме тому цей аспект драматичної творчості митця має бути досліджений глибше.

## 1.2. Діалектика понять «фольклор» та «міф» у літературознавстві

Оскільки предмет дослідження складають фольклорно-міфологічні моделі вважаємо необхідним розтлумачити не тільки саме поняття, але й його складові – фольклор і міф (міфологію) з метою глибшого потрактування терміну «фольклорно-міфологічна модель».

Міфологія – це «історично перша форма колективного мислення народу» [35, с. 83], а тому вона ж є й найдавнішою. Про це свідчить хоча б той факт, що слово «міф» уперше використовує ще грецький філософ Аристотель у 335 р. до н. е. у трактаті «Поетика», де намагається дати тлумачення фабулі через категорію міф.

«Літературознавча енциклопедія» містить кілька визначень поняття міфологія, по-перше, це «наука про міфи та міфічну свідомість різних народів» [27, с. 56], а по-друге її розуміють як «нагромаджену певним етносом сукупність міфів» [27, с. 56]. Подібні визначення знаходимо й у «Філософському енциклопедичному словнику»: 1) Наука про міфи та міфологічну свідомість. 2) Сукупність міфів, нагромаджена різними етносами, тією чи тією архаїчною за своїм походженням культурною традицією [61, с. 387]. У нашому подальшому дослідженні будемо послуговуватися терміном «міфологія» у другому значенні «сукупності міфів».

Поняття «міф» (від грец. *mythos* – слово, сказання, переказ) дослідники робили спроби обґрунтувати з позицій різних наук: філософії (М. Еліаде, О. Лосєв, Я. Голосовкер), культурології (Е. Кассіерер), літературознавства (Н. Фрай), психології (З. Фройд, К. Юнг), фольклористики (Є. Мелетинський), мовознавства (О. Потебня) та ін. Проте навіть на сучасному етапі розвитку серед науковців немає остаточного загальноприйнятого визначення міфу, яке б задовольнило вимоги дослідників. Зокрема, філологи Р. Чейс та Н. Фрай

вважають міф одним із літературних жанрів або модусів, тоді як інші дослідники сприймають його лише як жанр усної творчості, цілісну систему первісної культури (С. Аверінцев) чи первісної ідеології (О. Лосєв), незрілої давньої філософії (Б. Фонтенель) [27, с. 54].

Дослідниця М. Довіна у статті «Теорія міфу у сучасній гуманітаристиці» розмежовує теоретичні надбання провідних європейських та американських філософів і культурологів ХХ–ХХІ ст. в осмисленні категорії міф на декілька підходів:

- 1) психоаналітичний (З. Фройд, К. Юнг);
- 2) біологізаторський (Дж. Кемпбелл);
- 3) літературознавчий (Н. Фрай);
- 4) соціологічний (Л. Леві-Брюль);
- 5) культурологічний (Е. Кассіер);
- 6) структурологічний (Р. Барт, К. Леві-Строс);

7) теорії російських дослідників, які на думку М. Довіної «є своєрідним «синтезом» культурологічної, структурологічної та частково психоаналітичної ліній» [13, с. 12] (О. Лосєв, Я. Голосовкер, Е. Мелетинський).

З. Фройд доходить висновку, що основою сюжетів усіх міфів є психологічні комплекси (наприклад, едипів комплекс), тому дослідник вважав, що міф є вираженням підсвідомих бажань та сексуальних потягів індивідів.

К. Юнг у працях «Душа і міф», «Архетип і символ» обґрунтовує міф у руслі психоаналітичної теорії. Дослідник започаткував поняття про архетип як символічну формулу, що починає функціонувати до формування свідомих понять [64, с. 459]. Саме архетипи філософ вважав основою міфологічного мислення. Таким чином у психіці людини міф існує у формі архетипу, тобто він є сталим психічним утворенням.

Дж. Кемпбелл у праці «Маски бога» висуває теорію про походження міфологічних образів від універсальних людських вражень з дитинства, зрілого життя і старості.

Засновник архетипної критики Н. Фрай вважав, що ідея письменства

полягає в перетворенні міфів [цит. за: 27, с. 54]. На думку дослідника, зближення літератури й міфу відбувається внаслідок «розчинення» літератури в міфі. У зв'язку з цим історія літератури тлумачиться філологом не як процес, а як форма внутрішнього саморуху, що спрямований на видозміну міфем на різних етапах розвитку художньої свідомості. Н. Фрай виокремив три форми існування міфу в літературі: 1) «невитіснений» міф, у таких творах літератури світ людей і богів повністю розмежовано; 2) «романтичний», у такому разі твір містить запозичення з народної моралі, а тому може слугувати зразком для наслідування; 3) «реалістичний», коли міф функціонує у творі на рівні підтексту [цит. за: 13, с. 4].

Л. Леві-Брюль доводить, що міф виник як засіб долучення досвіду окремого індивіда до спільного досвіду цілої групи індивідів.

Німецький культуролог Е. Кассіер розглядає міфологію як замкнену символічну систему, що має власний спосіб моделювання світу. Дослідник також наголошує на специфіці міфологічного мислення, яка полягає в тому, що розмежування реального та ідеального, речі та образу відсутнє. Філософ подає власне визначення міфу, згідно з яким міф – це вираження емоцій [71, с. 43].

Р. Барт у власній теорії міфу вважає міфом «своєрідну сукупність конотацій, що утворюють прихований ідеологічний рівень дискурсу» [13, с. 6]. Філософ окреслює три способи прочитання міфів, кожен із яких залежить від суб'єкта дії: 1) притаманний для особи, що продукує міф, відтак важливо обрати форму, що здатна передати певну ідею символічно; 2) характерний для особи, що має на меті дешифрувати міф (міфолога), у такому разі відбувається аналіз форми і змісту, унаслідок якого міфолог помічає невідповідність між ними та робить висновок про деформацію смислу [13, с. 6]; 3) належить особам, для яких міф продукувався, вони сприймають форму і зміст у єдності.

К. Леві-Строс зазначає, що міфологічне мислення запозичує в природи множину знаків, які набувають різних образів та по-новому групуються, чим і забезпечується множинність міфічних сюжетів.

Румунський історик релігій М. Еліаде у праці «Аспекти міфу» вважає



міфом виклад сакральної історії, яка репрезентує реальну подію [15, с. 15]. Дослідник перераховує декілька ознак, що притаманні міфу: 1) це оповідь про подвиги надістот; 2) міф має сприйматися реципієнтом абсолютно правдивою та сакральною розповіддю; 3) оповідь репрезентує історію створення певного предмета. Науковець вважає, що процес міфотворення не зупинився і триває дотепер. Його втіленням є мистецтво в цілому та література зокрема.

О. Лосєв у праці «Діалектика міфу» розглядає міф не як розповідь, що має пізнавальну функцію, а як категорію свідомості та буття, що містить схематичний, алегоричний чи ускладнено-символічний рівні.

Я. Голосовкер розглядає міфологію як «примітивну гносеологію» [8, с. 72], тобто висуває тезу, що є протилежною думці О. Лосєва, вважаючи міфологію первинною теорією пізнання, а міф трактує як специфічний продукт людського пізнання, заснований на алогічній уяві. Є. Мелетинський називав міфологію «вельми архаїчною і водночас дуже живучою формою творчої фантазії» [34].

Сучасні потрактування категорії міфу подані в «Літературознавчій енциклопедії»: «міф – універсальна чуттєва дійсність, структурована за людським світосприйняттям, не ідентична довіллію, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдиною можливою, справжньою, тому втрата міфу відповідає втраті сенсу життя» [27, с. 53] та у «Філософському енциклопедичному словнику»: «1) Оповіді про богів, духів, героїв, про надприродні сили, предків і першолюдей, які брали участь у створенні Землі і Всесвіту, взагалі їхніх як природних, так і людських складників. 2) Ідеологічний продукт давніх уявлень про довколишній світ, особливе похідне від духовних зусиль первісних людських колективів пояснити його генезу, структуру і подальшу долю» [61, с. 386]. На нашу думку, друге визначення, подане у «Філософському енциклопедичному словнику», точніше окреслює міф, адже словникова стаття зазначає, що це «продукт давніх уявлень», який було утворено з метою пояснення генези, структури і майбутнього людського колективу, що його створив.

Саме з міфології розвинувся фольклор [35, с. 83]. Фольклор (з англ. folk-

lore – народна мудрість) – це усна народна поетична творчість. Цей термін був запроваджений англійським дослідником В. Томсом у статті, яка була видана ним під псевдонімом А. Мертон у часописі «The Atheneum» 1846 року. Принагідно зауважимо, що як археолог він мав справу із пам'ятками матеріальної культури, а під фольклором розумів прояви духовного життя народу, що були нерозривно пов'язані з матеріальними пам'ятками, а саме: «звички, звичаї, обряди, повір'я, балади, прислів'я тощо давніх часів» [цит. за: 10, с. 3].

Офіційно термін був затверджений у 1879 році, сформованим на рік раніше англійським товариством «Folklore Society» (з англ. фольклорне товариство). Тоді фольклором стали називати усну історію народу, переважно «примітивних епох» [27, с. 538], а також давні звичаї, обряди, церемонії минувшини, що перетворилися в забобони і традиції нижчих станів цивілізованого суспільства [27, с. 538]. Так закріпилося два розуміння фольклору в широкому та вузькому значеннях відповідно.

До кінця XIX ст. саме цей термін поширився серед науковців тогочасної Європи й успішно витіснив доволі широке і приблизне поняття «простонародна минушина» («Antiquitates vulgares») та інші відповідники, що функціонували в національних мовах (наприклад, «Tradizioni popolari» – в Італії, «Volksunde» – у Німеччині та Австрії, «saber vulgar» – в Іспанії, «Folkeminner» – у Норвегії та Швеції тощо). Варто зазначити, що на початку функціонування терміна дослідники були прихильниками думки, що фольклор поширений серед «народу», але під «народом» вони мали на увазі представників малоосвіченого класу – селян або «нецивілізованих народів».

Деякі науковці, унаслідок неунормованості поняття фольклор зближували фольклористику (науку, що досліджує усну народну творчість) з етнографією, вважаючи предмети дослідження обох наук спільними. Тому на початку XX ст. дослідники намагалися звузити зміст терміна «фольклор», адже предмет вивчення був дуже широким: «речі найбільш давні, найбільш постійні і найбільш розповсюджені» [цит. за: 10, с. 6]. Наприклад, віцепрезидент

Фольклорного товариства Ш. Бьорн (англ. Sharlotte Sophia Burne) у праці 1914 року створила класифікацію фольклорних жанрів, на основі узагальнення попередніх здобутків фольклористів та звузила предмет дослідження царини, визначивши його як «традиційні вірування, звичаї, перекази, пісні й замовляння (з англ. sayings), поширені серед відсталих народів і збережені серед некультурних класів більш розвинених народів» [цит. за: 10, с. 7].

Дослідниця виокремила три основні групи творів народної творчості:

1) вірування та дії, що відносяться до конкретних тем (наприклад, землі та неба, рослинного світу, людського існування тощо); 2) звичаї (календарні свята, ігри, танці тощо); 3) проза, співи та замовляння (з англ. sayings) (розповіді, що сприймаються на віру – міфи, легенди; розповіді, що слугують розвагою – казки; пісні і балади, прислів'я і приказки тощо).

Варто зауважити, що більшість фольклористів вважали фольклор явищем ретроспективним і не досліджували сучасні їм приклади народної творчості. У 20–30-ті роки термін фольклор вживали на позначення наукової царини, але деякі науковці на чолі із Ш. Бьорн почали послуговуватися ним у значенні матеріалу, предмета дослідження. Також у цей час формується тенденція до ототожнення фольклору і творів словесного мистецтва (тобто музичні, хореографічні, образотворчі твори народного мистецтва не були предметом дослідження фольклористів). Таким чином фольклористику та літературознавство почали розглядати з однакових позицій. Унаслідок чого «фольклористика визначалася як філологічна наука – з явною тенденцією до перетворення її в один із розділів літературознавства» [49, с. 8–9].

Отже, на початку ХХ ст. фольклор усе ще осмислювався науковцями як «народна творчість», де під народом розуміли малоосвічені стани населення або менш розвинуті народи.

1 березня 1985 року відбулася нарада експертів ЮНЕСКО із збереження фольклору, на якій було сформовано нове визначення поняття: «Фольклор – це колективна, заснована на традиціях творчість груп чи індивідів, зумовлювана надіями і сподіваннями спільноти як адекватне вираження культурної та

соціальної самобутності, фольклорні зразки та цінності передаються усно, шляхом імітації та іншими каналами. Його форми охоплюють мову, усну літературу, музику, танці, міфи, обряди, ремесла, архітектуру та інші різновиди художньої творчості» [27, с. 538]. Отже, танцювальні і музичні твори теж почали розглядати як частину народної творчої спадщини.

У визначенні ЮНЕСКО зазначено, що міфи є частиною фольклору в широкому значенні останнього. Задовго до наради 1985 року, Ш. Бьорн також відносила міфи до фольклору. Але щодо правомірності такого підпорядкування точилися дискусії між науковцями, які не вщухають навіть на сучасному етапі розвитку фольклористики. Питання про взаємодію міфології і фольклору порушили у своїх працях Є. Мелетинський, Н. Мечковская, М. Наєнко, О. Бріцина та ін.

Засновник школи теоретичної фольклористики Є. Мелетинський у статті «Міф та історична поетика фольклору» зауважує: «Словесний фольклор насамперед є головною формою побутування міфології <...>. Але з іншого боку, немає підстав зводити фольклор до міфології. Якщо ми врахуємо, що міфи – це не тільки уявлення, а й оповідання, то звідси випливає визнання міфу найдавнішою частиною словесної фольклорної спадщини. У самих фольклорних текстах міфи присутні й у вигляді архаїчних уявлень про світ і людину, і в якості істотних елементів поетичної мови і стилю, і як певний оповідний жанр, що генетично передує іншим епічним жанрам» [34]. Отже, фольклорист підкреслює, що міфологія передавалася крізь покоління здебільшого засобами мови, як і твори народного мистецтва (фольклор), а також наголошує, що рештки міфологічного світогляду присутні в багатьох фольклорних творах у тому чи тому вигляді. Такий погляд на міфологію дав змогу науковцю віднести її до фольклорної спадщини.

Дещо інакше міркує Н. Мечковська у праці «Мова і релігія», де зазначає, що міфологія – це «історично перша форма колективного мислення народу» [35, с. 83], а фольклор, що розвинувся з міфології «це історично перша художня колективна творчість народу» [35, с. 83]. Отже, білоруська дослідниця одразу

розмежовує обидва поняття, але водночас підтверджує їхній зв'язок.

Після ґрунтовного аналізу співвідношення міфу і фольклору, вважаємо за потрібне зауважити, що міф як жанр, безперечно, є частиною фольклорної спадщини, а тому є предметом дослідження фольклористики, але міф як світоглядна система заслуговує бути предметом окремої наукової царини (міфології). У подальшому дослідженні саме другий аспект буде предметом нашого зацікавлення та відповідно об'єктом аналізу.

Обидві категорії мають вплив на мистецтво та літературу зокрема. О. Потебня у праці «Записки з теорії словесності», досліджуючи взаємозв'язок між міфологією й теорією словесності (літературою), вбачав у міфі «поетичний образ», а також указував на суголосся психологічних засад слова, міфу та літературного твору [27, с. 54–55].

Про взаємозумовленість літератури й міфу (міфології) ще на початку ХІХ ст. наголошували й представники міфологічної школи (А. Шлегель, Ф. Шлегель, Я. Грімм, В. Грімм та ін.), зокрема, брати Я. та В. Грімм, спираючись на естетичні погляди Ф. Шеллінга, викладені ним у праці «Філософія мистецтва» (1802–1803 рр.) вважали, що саме міфи лежать в основі літературних творів. Отже, вони визначили міф єдиним джерелом розвитку художньої уяви. Безперечно, дослідники дещо перебільшили значення міфу для літератури та не можна не погодитися з тим, що певні уламки міфів (міфологеми) або їх переосмислення було притаманне багатьом творам літератури за різних епох. Такий спосіб поетичної реалізації міфу дістав назву – міфологізм [28, с. 452].

Вплив фольклору на літературу теж значний, це підкреслювали науковці, одним із яких був У. Далгат. Фольклорні елементи функціонують у літературних творах у декількох формах:

- 1) запозичення сюжету;
- 2) використання у творі окремих фольклорних мотивів, образів;
- 3) символічне переосмислення фольклорних першоелементів [28, с. 699].

Ж. Янковська зауважує, що «відношення між фольклором і авторською

творчістю нині визначаємо як такі, що ґрунтуються на взаємовпливах та взаємодії двох сформованих художніх систем, проте <...> первинність визначального впливу усної словесності на авторську, безперечно, зумовлює її домінування» [65, с. 61–62]. Дослідниця підкреслює, що і фольклор, і література впливають одне на одного, але первинним був вплив фольклору, адже народна творчість стала історично першою формою творчості. На сучасному етапі розвитку фольклористики та літературознавства, говорячи про такий вид впливу, науковці послуговуються терміном фольклоризм.

Отже, не можна заперечувати побутування фольклорних, а також міфологічних мотивів, сюжетів та образів в авторських творах. Зважаючи на взаємопроникність фольклору та міфології, вважаємо доцільним у подальшому дослідженні послуговуватися терміном «фольклорно-міфологічна модель».

На сучасному етапі поняття модель (фр. *modele*, від лат. *modulus* – міра) функціонує здебільшого в термінологічній системі мовознавства, проте існують прецеденти його використання й у літературознавстві, зокрема у працях М. Зуєнко («Міфологічні моделі в літературі англійського бароко»), Н. Монахової («Фольклорні моделі у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (на прикладі міфологеми «доля»)), Л. Донченко («Художні моделі національної ідентичності»), Н. Астрахан («Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності») тощо.

Н. Астрахан зауважує, що існує два види моделей: «перші втілюють ідею «імітації» (наслідування, як висловився б Аристотель) того, що існує, певної «натури», яка є первинною у стосунку до моделі; другі, навпаки, виступають у ролі первинного ідеального першообразу щодо об'єктів, які стануть їх реальним втіленням» [2, с. 58]. Риси обох містить будь-який твір мистецтва. Тому фольклорно-міфологічна модель втілена в художньому тексті у вигляді образу, символу, мотиву, що традиційно постає в народній творчості чи є уламком / залишком міфологічного світогляду.

Отже, міф як узагальнена система уявлень про довколишній світ є найдавнішою формою колективного мислення, а фольклор є найдавнішою

формою колективної творчості народу, на розвиток якого вплинули уламки міфологічного світогляду у вигляді архетипів. Хоч обидва поняття почали цікавити науковців ще у ХІХ ст., їх зміст досі залишається дискусійним. Беззаперечним є їх вплив на мистецтво, зокрема, на літературу. Оскільки між міфологією і фольклором функціонує тісний узаємозв'язок, доцільним є узагальнення обох систем в одне поняття «фольклорно-міфологічна модель», такий крок дає змогу розширити предмет дослідження й інакше систематизувати аналізовані явища.

### **Висновки до першого розділу**

Творчість Ф. Г. Лорки як письменника-модерніста першої половини ХХ ст. була об'єктом дослідження багатьох літературознавців не тільки в Іспанії, але й поза її межами. Проте довгий час драматургічна творчість митця не знаходила висвітлення з такою ж частотою як поетичний доробок письменника. В іспаномовному науковому середовищі продовжують роботу над дослідженням творчої спадщини Ф. Г. Лорки, зокрема й драматичної. В Україні поступово зростає інтерес науковців до творчості іспанського письменника, проте досліджень драматургії з літературознавчих позицій все ще недостатньо (жодної кандидатської наукової роботи чи монографії ще не опубліковано). Про Ф. Г. Лорку побутує думка як про письменника, що вміло поєднав модерний світогляд із традиційним, проте окремого дослідження присвяченого фольклорним чи міфологічним мотивам у драматичній творчості митця в українському літературознавстві ще немає. Тому цей аспект творчості письменника потребує більшої уваги літераторів.

На противагу драматичній творчості Ф. Г. Лорки, міфологія і фольклор були об'єктом дослідження багатьох науковців як в Україні, так і у світі. Поняття «міф» було відоме, ще в Давній Греції. У середині ХІХ ст. почала формуватися міфологія як наука. Хоча це поняття досліджували представники багатьох галузей гуманітаристики (психоаналітики, літературознавства,

соціології, культурології, структурології тощо).

Після того як усередині ХІХ ст. вперше було використано термін фольклор, було багато спроб витлумачити це поняття та окреслити предмет наукового інтересу науки фольклористики.

Обидві форми світогляду мали і мають вплив на літературу, що підкреслювали представники міфологічної школи: брати А. Шлегель та Ф. Шлегель, Я. Грімм та В. Грімм; О. Потебня, У. Далгат, Ж. Янковська та ін. З метою розширити предмет дослідження ми здійснили спробу об'єднати обидві категорії в поняття «фольклорно-міфологічна модель», зважаючи на подібну тенденцію серед українських літературознавців (М. Зуєнко, Н. Монахової та ін.). Також такий крок був мотивований тісними зв'язками, що об'єднують фольклор і міфологію (міф є жанровим різновидом фольклору, а фольклор має залишки міфологічного світогляду у творах народної творчості).



## РОЗДІЛ 2

### ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ В РАННІХ П'ЄСАХ

#### Ф. Г. ЛОРКИ (1920 – 1930 рр.)

##### 2.1. Міфологізм ранніх одноактних п'єс Ф. Г. Лорки 1919–1920 років

Ф. Г. Лорка розпочав свій творчий шлях як поет – у 1918 році був опублікований його перший збірник «Почуття та пейзажі» (ісп. «Impresiones y paisajes»), проте вже роком пізніше він починає працю над драматичним твором «Чаклунство метелика» (ісп. «El maleficio de la mariposa»), прем'єра якого відбулася у 1920 році. Саме в цей період творчості іспанський письменник-модерніст працює над короткими п'єсами (одноактними), зокрема «Початкове ауто сентиментальне» (1918 р.), «Про любов» (1919 р.), «Тіні» (1920 р.). Уперше вони були перекладені українською мовою у виданні, що підготував до друку головний редактор журналу «Всесвіт» Д. Дроздовський, який називає ці чотири драматичні твори «метафізичними» п'єсами [30, с. 8].

Ранні драматичні твори різко контрастують із пізніми (наприклад, «селянською трилогією») і сюжетом, що розгортається поза часом і простором, і складом дійових осіб, серед яких майже немає людей (замість них – янголи, тіні, привиди, тварини чи птахи). Тому слід зауважити на алегоричності цих художніх образів. Як письменник «Покоління 1927», Ф. Г. Лорка робив спроби поєднати традицію із модерністю, прикладом чого є жанр його п'єси «Початкове ауто сентиментальне», адже це ніщо інше як данина драматургам іспанського Відродження (Л. де Вега, П. Кальдерон), котрі часто вдавалися до жанру ауто (ісп. auto) – одноактної драми на старозавітні та євангельські сюжети [25, с. 49].

Ф. Г. Лорка використав традиційну форму, але наповнив її новим змістом, адже замість того щоб поширювати католицизм та віру в Бога (у XIII–XIV ст. за допомогою цих вистав церква пропагувала ідеї католицизму) драма іспанського письменника обстоювала ідею, що любов знаходиться вище за Бога.

Дія драми розгортається в долині, де Привиди очікують на Янгола Пана Отця Всевишнього і Смерть. Кожен із привидів викрав по книзі Сумніву, Смутку й Любові. Завдяки книзі Сумніву Привид дійшов такого висновку: *«Сумнів породжує в мені щось дивовижно величне. Почуваюся більшим від Бога»* [30, с. 23]. А після прочитання книги Любові Привид Поета зрозумів, що *«любов, вища од Бога»* [30, с.25]. Отже, замість звеличення релігійного вчення та Всевишнього п'єса знеславлює Бога-Отця і звеличує Христа як Людино-Бога [30, с. 12]. Тим самим автор протиставляє Старий і Новий Завіти.

Міфологізм п'єси полягає в образній системі твору, а саме дійових особах Смерті і Привидів (Примар). Смерть у драмі постає у традиційному образі: *«із косою і пісочним годинником у руці така сама, як її змальовують у дитячих книжечках»* [30, с. 19]. Проте її образ дещо переосмислений письменником, адже Смерть з'являється в супроводі Янгола – уособлення добра і божої справедливості, відтак одвічно негативний образ сприймається глядачем / читачем як частина життєвого циклу, який започаткував Пан Отець Всевишній. Звісно, що ця дійова особа сповнена жаги до позбавлення життя усього живого, наприклад, коли Пугач розповідає Янголу про свою філософію, що постала ще до Пана Отця, він як посланець божий, що тримає меч Смирення та Милосердя не вбиває птаха за інакомислення, тоді як Смерть бажає знищити і просить Янгола: *«Дозволь мені це зробити, бо ж коса моя гостра і болить від неї добряче...»* [30, с. 19].

Одним із міфологічних образів у творі є місяць, адже в ремарках зазначено, що дія відбувається «у каламуті мороку», а на людських годинниках видно «сяйво, подібне на те, що випромінює місяць». У полілозі Пугача, Смерті, Старого Пугача й Маленького Пугача теж присутній Місяць. Саме з місяця прийшов учитель Пугач який *«помер у кігтях власних дітей і потому знову воскрес, аби повернутися до світла»* [30, с. 19]. Тут знову постає алюзія на Христа. О. Смольницька [52] зауважує, що місяць є архетипним уявленням для багатьох народів, що означає потойбіччя. Зважаючи на те, що цей художній образ зустрічається ще й у сцені вбивства в трагедії «Криваве весілля»,

вважаємо цілком доцільним погодитися зі слухним зауваженням дослідниці.

Образи Привидів (Примар), у якості духів померлих, зображені в драмі як «тіні в білих шатах». Варто зауважити, що примара – це тінь померлого [48], тому такий опис є цілком прийнятним, для характеристики привида. Як і образ Смерті, дійові особи-привиди є відлунням міфологічного світогляду. Саме привиди – душі, що залишилися на землі після смерті, не знаходять у собі сил полюбити Бога-Отця, щоб продовжити жити в Його царстві, мотивуючи це Його відмінностями від людей, якими вони колись були.

Подібними образами насичена ще одна коротка п'єса Ф. Г. Лорки «Тіні». Дія драми відбувається вночі в саду, де зібралися тіні. У цій «драматичній поемі» (таке жанрове визначення надає драматург) [30, с. 41] саме тіні є основними дійовими особами. Колись вони були людьми, про що зауважує Друга тінь: *«Боже милостивий, як прекрасно було, коли я був людиною!»* [30, с. 43]. Отже, робимо висновок, що це теж привиди (примари), адже вони тіні померлих [47]. Д. Дроздовський вважає, що «Тіні» це п'єса-фантазмагорія, що має значний іронічний підтекст [30, с. 14]. Не можна не погодитися з думкою науковця, адже не дарма Друга тінь серйозно розповідає, що перетворився на салат і називає це «нестерпним буттям», порівнюючи його з буттям людини, яке є прекрасним.

У «драматичній поемі» (за власним авторським визначенням жанру) [30, с. 29] «Про любов» дійовими особами є тварини (Голубка, Свиня, Соловейко, Віслюк, Хор цикад), і Ф. Г. Лорка готує читача до сприйняття такого драматичного твору, зауваживши в підзаголовку: «Театр тварин». Такий вибір дійових осіб Д. Дроздовський пояснює мотивами францисканства [30, с. 12], світоглядною концепцією якого було співчуття до всіх живих істот (а не тільки до людини). Дія п'єси розгортається поза часом і простором, адже єдина ремарка, що зазначає місце дії є аж надто абстрактною: *«Сцена декорована, ніби шлях, сповнений нечуваної тиші»* [30, с. 30].

П'єса відкривається діалогом між Свинєю і Голубкою, під час якого Свиня намагається переконати Голубку в тому, що *«людина – найжорстокіша істота*

у світі» [30, с. 31]. Хоча у фіналі драматичного твору йде на збори тварин із метою знищення чи поневолення людини, тобто стає такою ж жорстокою, як і люди, про яких вона казала. Ці два образи є повними протилежностями один одному Свиня – стара, вимащена в багні, душа її сповнена ненависті до людей, а Голубка – молода, *«має найчистішу душу»* [30, с. 35], вважає друзями митців.

У різних міфопоетичних традиціях птахи постають як елемент релігійно-міфологічної системи, що виконує різноманітні функції. Варто зауважити, що голуб у християнській традиції символізує святий дух, виступає провісником смерті і символом душі [37, с. 837–839]: *«<...> людина зробила мене символом любові, зрештою, навіть символом свого Божества. Я приношу мудрість людям, немов би світло»* [30, с. 34]. Отже, у п'єсі міфологічні мотиви переважно втілені в образній системі твору, зокрема Голубки.

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».

## **2.2. Романс як фольклорна основа драми Ф. Г. Лорки «Маріана Пінеда»**

Драма «Маріана Пінеда» є однією з ранніх багатоактних п'єс Ф. Г. Лорки. Письменник завершив її написання між 1923–1925 роками. Прем'єра вистави відбулася в 1927 році в театрі Гойї. Сам драматург називає п'єсу – «народний романс у трьох естампах» [32]. Зважаючи на те, що літературознавство ще не виробило чітких жанрових ознак романсу, можна надати таке потрактування цьому поняттю: романс – це композиція з невизначеної кількості віршів, переважно любовного змісту, що виконувалися народною (романською) мовою в Іспанії та перейняті духом боротьби (на початку це була боротьба проти маврів) [27, с. 349]. Часто це були героїчні поеми, що створювалися на основі

історичних сюжетів і виконувалися під акомпанемент гітари.

На створення п'єси Ф. Г. Лорку надихнула історія Маріани Пінеди Муньйос – гранадки, яка після смерті чоловіка залишилася сама з двома доньками, але мала відвагу співпрацювати з ліберально налаштованими колами і була заарештована за вишитий нею прапор із написом «Рівність, свобода та закон», який знайшли в неї в домі. Під час суду в 1831 році вона не зрадила своїх побратимів заради помилування і була засуджена до смертної кари гаротою, під час якої була змушена спостерігати як горить її прапор. Зважаючи на несправедливе покарання, у той час стали популярними пісні [86] про Маріану, у яку був закоханий Рамон Педроса – мер Гранаді, що посприяв її страті через жагу помсти за нерозділене кохання.

Романси і легенди про народну героїню справили неабияке враження на Ф. Г. Лорку в дитинстві, про це письменник повідомив у 1933 році перед прем'єрою п'єси в Буенос-Айресі: «Маріана Пінеда – одне з найсильніших вражень мого дитинства. Діти, мої ровесники, і я разом з ними, взявшись за руки, водили хоровод і співали сумну пісню, у якій мені вбачилася трагедія» [33, с. 200]. Тому драма була однією з авторських інтерпретацій народного сюжету, адже насправді про почуття Педроси можна тільки здогадуватися і в народних піснях справжня історія зазнала переосмислення. Таку переосмислену народом історію й поклав в основу драми «Маріана Пінеда» письменник: «<...> я йшов за романсом, який співали діти, шукав його поезію і ніжність <...>» [33, с. 201].

Вплив романсу на драму не завершується виключно фабулою твору, він простежується і в особливостях поетики драми, зокрема деякі частини нагадують романс кольорами, звуками, кінетикою, прикладом чого є монолог Ампаро в четвертій сцені першого естампа, де швидко рухаються кольорові карети, грають блискітками віяла, капелюхи і гребні; кружляє арена, сміх, усмішки, зелений і чорний кольори, сірі сомбреро; кружляє й запах крові. Здається, що письменник мав на меті передати святкову атмосферу, проте з виходом тореро вона зникає і контрастним постає мотив смерті (який є

традиційним для іспанської культури):

*Аж п'ять він убив тих биків  
з девізом зеленим і чорним.  
Своєю блискучою шпагою  
п'ять квіток кривавих розкрив, <....>  
і з запахом крові зливались  
тумани смолистої Сьєрри... [32]*

Для творчості Ф. Г. Лорки як представника модернізму та угруповання «Покоління 1927» є притаманним синкретизм мистецтв (співу, танку, образотворчого мистецтва). На цьому наголошував і сам драматург: « <...> театр для мене – це поезія і пристрась, втілені в слові, пластиці і дії» [33, с. 202]. Не є виключенням і драма «Маріана Пінеда», у якій іспанський письменник поєднав такі види мистецтва як танок, спів, образотворче мистецтво. Слід зауважити, що п'єса не поділяється на дії, як зазвичай, вона поділяється на три естампи – відбитки, зроблені гравером (гравюра як жанр образотворчого мистецтва дуже імпонувала Ф. Г. Лорці). Щодо мистецтва танцю, то воно яскраво представлене в другій сцені першого естампа, коли Ампаро хизується перед доньєю Ангустіас, які народні танки вона опанувала:

*то я співаю і танцюю так халéо,  
як в Хéресі танцюють – з кастаньєтами;  
а ще танцюю андалузський віто,  
напам'ять знаю бле, болеро... [32]*

Пісні також посідають значне місце в драмі митця. Як зауважував сам письменник, він розпочав і завершив її народним романсом «Canción de Marianita», який чув у дитинстві:

*Осиротіли вулиці Гранади,                    ¡Oh, qué día tan triste en Granada,  
каміння плаче – сталася біда!                que a las piedras hacía llorar [78].*

У передостанній сцені першого естампа Маріана з надриком народного голосіння (на чому зауважує драматург в авторських ремарках) пригадує фрагмент із циганської сигірії для того, щоб підкреслити власний душевний

біль:

*Якби душа була прозора  
і вікна мала би скляні, –  
то ти б побачив там не сльози,  
а краплі крові у вікні!* [32]

Цей фрагмент був дещо перероблений митцем, адже в оригіналі перші два рядки дещо відрізняються [88, с. 94]:

<i>Pues si mi pecho tuviera</i>	<i>Si mi corazón tuviera</i>
<i>vidrieritas de cristal, [78].</i>	<i>birieritas de cristal [88, с. 94].</i>

Як зауважує Е. Стентон у своїй статті «Поезія Федеріко Гарсії Лорки і «Канте хондо»» до такого прийому молодий письменник вдався, щоб пристосувати недостатньо витончені рядки пісні до характеру Маріани, сповненого людської гідності. Проте науковець не вважає вдалим такий експеримент, підкреслюючи що рядки все одно значно виділяються з-поміж інших у її монолозі. Слід зазначити, що окрім цих пісень у драмі присутні й інші, які є авторськими творами М. Гарсія та А. Майрени, хоч і мають фольклорні мотиви.

У другому естампі окреслено традиційний для Іспанії образ чоловіка в монолозі Четвертого змовника, де таким чоловіком зображується іспанський генерал Хосе Марія Торріхос – один із ватажків руху опору проти терору короля Фердинанда VII:

*Торріхос наш, відважний генерал,  
чиє чоло так правдою світилось,  
що в ньому весь народ Андалусії –  
немов у дзеркалі – себе упізнавав, –  
шляхетний лицар, гордий кабальєро,  
що серце мав, як найчистіше срібло* [32].

Як зауважує Н. Попова в праці «Ціннісний складник концепту «кабальєро» в іспанській лінгвокультурі та його розвиток»: «кабальєро <...> уміє контролювати власні пристрасті й бажання, спрямовувати свою енергію на те,

щоб творити добро для інших, жертвуючи собою» [45, с. 191]. Така характеристика повністю відповідає інохарактеристиці Торріхоса, яку надає Четвертий змовник. Дослідниця також зазначає, що в іспанській лінгвокультурі кабальєро це чоловік, якому притаманні відвага та сміливість, відповідальність і необхідність виконання обов'язку, самовідданість – усі вони підкреслено звучать у монолозі Четвертого змовника. У цьому ж монолозі драматург наслідує фольклорну традицію й використовує 16-складову віршову строфу, що складається з двох рядків, кожен із яких містить 8 складів [55, с. 118]:

*La muerte, con ser la muerte,  
no deshojó su sonrisa* [78].

Окрім вкраплень оригінальних творів народної творчості автор вдається й до стилізації, на основі відомих йому варіантів романсів він створює власні авторські твори – романс про герцога Лусенського (ісп. *el romancillo del Duque de Lucena*), романс про смерть генерала Торріхоса (ісп. *el romance de la Muerte de Torrijos*) [83, с. 31–34].

Як і кожна з п'єс драматурга-модерніста «Маріана Пінеда» має подвійне дно, на чому наголошував сам Ф. Г. Лорка: « <...> спільне й одночасне існування двох планів. Один – широкий, всеосяжний; він і приверне публіку. Інший план мало хто помітить» [33, с. 198]. Іспанський дослідник Е. Мартін [81] підкреслював, що в образі Маріани письменник вбачав Христа, адже їй теж за тридцять років, обидва вони принесли себе в жертву заради любові (тільки Христос до людей, а Маріана до коханого).

Окрім пісень у творі присутній такий жанр народної творчості як прислів'я [80], яке в тості виголошує Маріана в передостанній сцені другого естампа:

*Місяць над морем – на вахту, моряк!* [32] *Luna tendida, marinero en pie*

Таким чином Маріана підкреслює небезпечність змови, зауважуючи, що вони мають бути такими ж уважними як моряки під час вахти.

Отже, однією з провідних ознак драми «Маріана Пінеда» є фольклоризм, який позначився на фабулі та жанрі, а також на віршовому розмірі твору. Окрім того у творі повсякчас зустрічаються уривки народних пісень (романсів і



сигірій), які можуть бути представлені як в оригінальному вигляді (романс «Canción de Marianita»), так і в авторському варіанті Ф. Г. Лорки (романси про герцога Лусенського чи про смерть генерала Торріхоса тощо); назви народних танків, іспанські прислів'я. Така насиченість тексту фольклорними мотивами пояснюється бажанням Ф. Г. Лорки оспівати красу рідного міста, передати усю різнобарвність андалузського краю. Ось як про це казав сам письменник: «Мені стала зрозумілою моя мета – п'єса мала стати захопленим і любовним гімном Гранаді, місту прозорої співочої води» [33, с. 201].

### Висновки до другого розділу

Рання драматична творчість Ф. Г. Лорки представлена в роботі короткими одноактними п'єсами «Початкове ауто сентиментальне» (1918 р.), «Про любов» (1919 р.), «Тіні» (1920 р.) та багатоактною драмою «Маріана Пінеда». Вони значно різняться за тематикою (одноактні не мають чітко окресленого сюжету, є абстрактними та екзистенційними, «Маріана Пінеда» – має чітку структуру, фабулу тощо), що пояснює й різницю в моделях, які переважають у тій чи тій п'єсі. Варто зауважити, що міфологічні моделі переважають в одноактних драмах Ф. Г. Лорки, до них належать:

- образи Привидів / Примар / Тіней («Початкове ауто сентиментальне», «Тіні»), які в обох драмах є душами людей, що зневірилися і не змогли знайти шлях у Царство Боже;
- образ Смерті («Початкове ауто сентиментальне»);
- образ Голубки («Про любов»).

Отже, Ф. Г. Лорка як письменник-модерніст створив такі драматичні твори, у яких головні дійові особи не є людьми, але мають ті самі недоліки: зневірені, жорстокі, егоїстичні тощо. А отже, усі образи у коротких п'єсах є алегоричними.

У драмі «Маріана Пінеда» переважають фольклорні моделі, що проявляється одразу на кількох рівнях:

- жанру, який Ф. Г. Лорка позначив як «народний романс у трьох естампах»;
- сюжету, адже драма заснована на фабулі народного романсу, який письменник часто чув у дитинстві;
- образній системі (образи Маріани та Педрози, образ кабальєро);
- на рівні тексту (використання уривків із народних романсів; віршовий розмір, що притаманний фольклорним творам; прислів'я; уведення до тексту авторських творів, що написані на основі популярних народних романсів).

За допомогою фольклорних моделей Ф. Г. Лорка у драмі «Маріана Пінєда» змальовує унікальний світогляд і ментальність іспанського народу в цілому, та Гранади зокрема. Адже у творі оспівується образ народної героїні Гранади, яка не боялася боротися проти тиранії короля Фердинанда VII. Цим письменник робить алузію на сучасність (тиранію короля Альфонсо XIII).

## РОЗДІЛ 3

### ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ У ПІЗНІХ П'ЄСАХ

#### Ф. Г. ЛОРКИ

### **3.1. Фольклорно-міфологічні мотиви в драмі Ф. Г. Лорки «Криваве весілля»**

Драма Ф. Г. Лорки «Криваве весілля» була написана митцем у 1933 році. Вона є частиною «селянської трилогії», до складу якої входять п'єси «Йерма» («Пустошня» у пер. В. Вовк) та «Дім Бернарди Альби» («Господа Бернарди Альби» у пер. В. Вовк). А. Бенсусан називає драму «Криваве весілля» трагедією свободи [3]. Сюжет кожної драми, як зазначає Б. Зінгерман лише на перший погляд не потребує розшифрування і спеціальних тлумачень, але насправді зрозуміти їх нелегко, тому що «увесь театр Лорки – метафора свого часу, він потребує цілісного і адекватного тлумачення» [19, с. 315], адже розгалужена образність митця поєднує в собі міфологію фольклору і новітні засоби виразності [19, с. 315]. У всіх драмах письменника знаходять своє відображення політичні події періоду правління П. де Рівери, тирана й диктатора Іспанії. Наявність подвійного кодування була однією з основних рис творів модерного спрямування.

В основі сюжету драми «Криваве весілля» постають кримінальні історії, що трапилися в Андалузії, а також, традиційний для іспанського мистецтва, мотив насильницької смерті [19, с. 316]. У 1928 році Ф. Г. Лорка у виданні «El Heraldo de Madrid» прочитав, що в провінції Альмерія наречена не пішла до церкви, а втекла з колишнім (який був її кузеном), але пізніше їх знайшов її брат і вбив коханця вогнепальною зброєю. Цей випадок настільки вразив митця, що того ж року він почав писати драматичну поему, взявши за основу сюжетної лінії саме цю подію, і завершив її написання три роки потому.

Фабула твору доволі традиційна: Наречена має одружитися із Нареченим, проте в день весілля тікає разом з одруженим коханцем Леонардо. Гордовитий

іспанський Наречений повинен помститися безчесному чоловікові. Він знаходить закоханих, внаслідок чого обидва чоловіки гинуть.

Прем'єра п'єси відбулася 8 березня 1933 року в театрі «Беатріс» у Мадриді, де були присутні нобелівський лауреат Х. Бенавенте, поет і майбутній нобелівський лауреат В. Алейсандре, Л. Сернуда, Х. Гільєн. У драматичному творі зображено весілля, якому передує обряд сватання: *«Знаєш, що сватають мою двоюрідну сестру?»* [29, с. 18]. Трагічний фінал драматичного твору зумовлений давнім звичаєм родової помсти: *«Молодий їх знайде з місяцем і без місяця. Я бачив, як він вирушав: наче розгнівана зоря. Обличчя – з попелу. На ньому написана доля його роду»* [29, с. 49]. Хоча, на перший погляд, сюжет драми простий і традиційний, варто зауважити, що «у цьому зрілому творі Лорки можна виділити чотири «реєстри»: музичний, пантеїстичний, міфічний і еротичний» [3].

Сучасник Ф. Г. Лорки, який також був представником «Покоління 1927», М. Альтолагірре зазначав: «Федеріко знав багато іспанських пісень. Він міг би згадати їх і скласти в один і той же момент. <...> Він писав пісні» [1, с. 360–361]. Такий тісний зв'язок музики й поезії у свідомості Ф. Г. Лорки відбився і в драматичній творчості митця. Сюжет драми «Криваве весілля» розгортається не тільки завдяки діалогам і монологам, як зазвичай. Пісня також є засобом розвитку сюжету на рівні з діалогами дійових осіб. Текст твору насичений весільними піснями, які співають Служниця, Хлопці й Дівчата в першій картині другої дії. Функція ж дійових осіб Дівчат і Хлопців у п'єсі наближена до функції хору в античній драмі. У такий спосіб письменник поєднав традицію з модерністю.

У творі також лунають колискові пісні, які співають Жінка і Свекруха Леонардо:

*Люлі, люлі, сину,  
кінь водиці прагнув  
і не хоче тити* [29, с. 14].

А. Бенсусан зауважує: «Друга сцена відкривається мелодією колискової

пісеньки – однієї з тих «*nanas*», якими була сповнена пам'ять Федеріко за часів його дитинства» [3]. Як стверджував сам автор: «Чудові зразки таких пісень відомі в Андалузії» і зазначав: «У Гранаді я записав шість варіантів такої колискової:

*Люлі, люлі, мій синочку,  
із далеких із отав  
хто коня до річки гнав,  
а напитися не дав?* [31, с. 92–93].

Достатньо порівняти обидва уривки пісні, для того, щоб зробити висновок, що в трагедії «Криваве весілля» [29, с. 6] представлений один із варіантів андалузської колискової, який власноруч записав Ф. Г. Лорка, перебуваючи в Гранаді. Відтак, він одразу окреслив місцевість, де відбувається дія п'єси, щоб реципієнту було зрозуміло якомога більше деталей зі сценічної постановки драми. Г. Тамарлі зауважує, що в такий спосіб драматург передає ілюзорність спокою й добробуту в родині Леонардо.

У першій картині Ф. Г. Лорка вкладає в уста Матері традиційний для Іспанії образ чоловіка: «*Все те, що може калічити тіло мужчини. Вродливого мужчини з квіткою в губах, що виходить у виноградник або йде до власних маслиць, бо вони йому належать, вони його спадщина...*» [29, с. 9]. Н. Попова у праці, присвяченій тлумаченню концепту «кабальєро» в іспанській лінгвокультурі, визначає етимологію слова від ісп. «*caballus*» у значенні «*кінь, який працює*» [45, с. 190] та зауважує, що концепту була притаманна асоціація з галантним героєм-коханцем ще за часів творчості П. Кальдерона (у XVII ст.) [45, с. 192]. Відтак, можна стверджувати, що образ галантного, вродливого чоловіка, який працює, і є образом кабальєро, і саме цей традиційний чоловічий образ є провідним у драмі «Криваве весілля».

А. Бенсусан вважає, що «Криваве весілля» «носить на собі явний відбиток Андалузії з її циганською міфологією» [3]. Літературознавець, безумовно, має рацію, адже в третій картині Ф. Г. Лорка подав одразу два яскраві міфологічні образи Місяця і Смерті. Хоча обидва вони були повністю переосмислені

митцем. Наприклад, Місяць драматург описує в ремарках: *«Він – молодий дроворуб із білим обличчям»* [29, с. 50]. Цікавим видається і місячне сяйво, яке є не жовтим чи білим, а «яскраво-блакитним», цей колір символізує смерть [72, с. 38], адже саме у цьому сяйві Місяця гинуть Молодий і Леонардо: *«З'являється дуже поволі МІСЯЦЬ. Сцена стає яскраво-синьою. Чути дві скрипки. Раптом лунають крики і музика скрипок переривається. Після другого крику з'являється ЖЕБРАЧКА, повернена спиною. Вона розгортає серпанок і стоїть посередині, наче великий птах з безмежними крилами. МІСЯЦЬ спиняється. Завіса спускається серед цілковитої тиші»* [29, с. 59]. Отже, можна зробити висновок, що Місяць (його сяйво) є помічником Смерті, оскільки після того як трагедія трапилася «Місяць спиняється», тому що в його допомозі вже не було необхідності.

Міфологічний образ смерті теж творчо переосмислюється митцем. Смерть має подобу Жебрачки, яка *«уся закутана в темно-зелені серпанки. Ледве видно обличчя серед складок»* [29, с. 51]. Зазвичай зелений колір є кольором, що символізує життя і відродження (це колір весни, коли природа «перевдягається» в зелені шати), але в поетиці Ф. Г. Лорки зелений має протилежне значення (наприклад, у драмі «Господа Бернарди Альби» єдиною, хто одягає кольорову зелену сукню є Аделя, яка накладає на себе руки у фіналі п'єси). Смерть порівнюється письменником із великим птахом з безмежними крилами (широкий розмах крил зазвичай у хижих птахів), наприклад Ф. Г. Лорка підкреслює безмежну силу смерті, що має єдину мету – забрати життя.

У розмові Жебрачки з Першою Дівчиною автор у ремарці зазначає, що про смерть обох чоловіків (Молодого та Леонардо) вона говорить *«з насолодою»* [29, с. 63], вона завжди в пошуках поживи: *«(просинаючись) Пожди... (Дивиться на нього). Красень. (Підводиться). Ще кращий був би, якби спав [29, с. 53]; Пожди... Яка широка спина! Чи не краще тобі покластися на неї, ніж ходити на підощвах ніг, – вони ж такі малі?»* [29, с. 53].

Французький письменник А. Бенсусан зауважує, що «духом міфології

пройнята вся п'еса» [3]. На такий висновок дослідника наштовхують не тільки міфологічні образи, але й наявність у канві твору згубної любовної пристрасті, наслідком якої є фатум. Без них не обходиться майже жоден античний міф. У третій картині знаходимо таке підтвердження пристрасті, що палає в серцях Молодої та Леонардо:

*МОЛОДА*    *Що за шал! З тобою столу,  
ні постелі не хотіла б,  
хоч немає в дні хвилини,  
де про тебе я не мрію.  
Ти тягнеш мене з собою,  
і я йду немов безвільна* [29, с. 56].

Далі в тому ж монолозі наречена робить драматичне зізнання коханцеві у своїх палких почуттях [29, с. 57]:

*МОЛОДА*            *Я буду в ногах у тебе  
коло твоїх снів зоріти  
гола, дивлячись на поле.  
(драматично)  
наче твоя сука вірна.  
Я – така! Дивлюсь на тебе  
й від твоєї вроди тлію.*

А монолог Матері, що відкриває першу картину одразу сповіщає про фатальність подальших подій, адже вона безупинно, майже знавісніло перелічує зброю, коли Молодий лише просить у неї ніж:

*МАТИ*                    *(крізь зуби шукаючи) Ніж, ніж... Хай вони всі будуть  
прокляті, і гульвіса, що їх вигадав.*

*МОЛОДИЙ*            *Говорім про що інше.*

*МАТИ*                    *І рушниці, і пістолети, і найменший ніжик, і навіть  
мотики й вила на току.*

*МОЛОДИЙ*            *Та добре вже добре.*

*МАТИ*                    *Все те, що може калічити тіло мужчини»* [29, с. 9].

Отже, драма Ф. Г. Лорки «Криваве весілля» відзначається поєднанням традиції й новаторства, широким спектром фольклорних і міфологічних мотивів, ритуалів та образів. Деякі з них митець переосмислює (міфологічні образи смерті й місяця), деякі навпаки наближує до народних (образ чоловіка, асоційований з героєм-коханцем, використання традиційного для Іспанії мотиву насильницької смерті, зображення обряду сватання й весілля, весільні та колискові пісні), маючи на меті «створити театр, пов'язаний з національною традицією, звернений до народних мас» [19, с. 315], але водночас актуальним для сучасників, що безперечно вдалось іспанському письменнику.

### **3.2. Народна пісня як рушійна сила сюжету драми Ф. Г. Лорки «Пустошня»**

У 1934 році Ф. Г. Лорка завершив роботу над другою частиною «селянської трилогії» – п'єсою «Пустошня» (ісп. «Yerma»). Сам автор надав таке жанрове визначення власному твору: «трагічна поема на три дії і шість картин» [19, с. 70]. 29 грудня того ж року відбулася прем'єра п'єси в «Teatro Espanol» у Мадриді. Виставу відвідали знакові постаті іспанських мистецьких кіл – представники «Покоління 1998» Х. Бенавенте, Р. дель Вальє-Інклан, М. де Унамуно. Як зауважує А. Бенсусан, тематика драми пояснюється кількома чинниками:

1) з дитинства Ф. Г. Лорка бачив у їхньому домі в Фуете-Вакеросі портрет першої дружини батька, яка за чотирнадцять років шлюбу не змогла подарувати жодного спадкоємця чоловікові (після її смерті чоловік одружився на молодшій жінці, що змогла подарувати йому дітей – матері Ф. Г. Лорки);

2) тим, що на батьківщині митця – Андалусії завдяки впливу ісламу та католицизму «народження дітей вважалося знаком обраності Богом і Божою благодаті» [3], особливо це було притаманне сільській місцевості, де люди переймалися родючістю земель, заради отримання гарного врожаю.

Фабула драми проста. Йерма – головна дійова особа, що стала дружиною



чоловіка, якого обрав для неї батько. Єдине її бажання й мета у шлюбі це народити дитину, якій би вона віддала усе, що зможе: сили, час, здоров'я, любов тощо. Проте роки подружнього життя минають, а завагітніти вона не може. Її чоловік Хуан зовсім від того не журиться, адже все що його цікавить це господарство. Бажання ж стати матір'ю дуже сильне, тому Йерма наважується піти до ворожки, щоб вона допомогла їй за допомогою ритуалу. Гордовитий Хуан, вважаючи дії дружини такими, що соромлять його серед односельців принижує її на очах знайомих. Після сварки Йерма впадає в депресію і вже не сподівається стати матір'ю, народивши від власного чоловіка, але вона не готова занепасти чесне ім'я свого роду і стати коханкою іншого. Єдиний вихід, який знайшла дівчина – вбити власного чоловіка, і з його смертю поховати будь-які мрії про материнство назавжди.

Трагедія відкривається сценою, у якій лунає народна андалузька колискова [84]:

<i>Спи, синочку, люлі, люлі,</i>	<i>A la nana, nana, nana</i>
<i>ми поставимо дитині</i>	<i>a la nanita le haremos</i>
<i>маленький курінь на полі,</i>	<i>una chocita en el campo</i>
<i>щоб жити, мов у хатині [29, с. 73].</i>	<i>у en ella nos meteremos [79].</i>

Такий прийом одразу натякає реципієнту на те, що головна дійова особа марить бажанням народити дитину, бо спів лунає в той час, коли вона тільки пробуджується і може бути частиною її сну-мрії (в ісп. мові слово «sueño» має два значення «мрія» та «сон»). Як зазначає автор у ремарці: «*La escena tiene una extraña luz de sueño*» [79], що може перекладатися як «*На сцені дивовижне сонне світло*» [29, с. 73] або «*На сцені дивовижне світло мрії*» (пер. наш).

Згодом у тій же картині Йерма співає пісню, яка є авторським твором Ф. Г. Лорки, стилізованим під народну пісню. Така деталь не тільки допомагає розкрити невимовну тугу дійової особи за материнством, але й створює атмосферу, що притаманна невеличким селам Андалузії, де пісня є частиною всіх важливих подій у житті кожного іспанця.

Б. Зінгерман зауважує: «У своїх художніх витоках театр Лорки сходить до

андалузького народного співу в стилі канте хондо <...> і старовинного іспанського романсу – до балад» [19, с. 337] і трагедія «Пустошня» не є винятком. Перша картина другого акту теж відкривається народною піснею [55, с. 233], яку співають Пралі [29, с. 88]:

<i>Перу в студеній річці</i>	<i>En el arroyo frío</i>
<i>бинду шовкову,</i>	<i>lavo tu cinta,</i>
<i>немов жасмин гарячий,</i>	<i>como un jazmín caliente</i>
<i>твій сміх, синочку.</i>	<i>tienes la risa [77].</i>

У кожній картині п'єси є хоча б одна або більше пісень, авторство яких хоч і належить Ф. Г. Лорці, проте стилізоване в народнопоетичному річищі. Отже, вважаємо прийнятним і в цих творах відзначати потужний вплив фольклорної традиції на драматургію іспанського письменника.

Пісні допомагають поглибити характери персонажів, підкреслюють їхні внутрішні бажання, наміри й переживання. Наприклад, коли Йерма співає про «кохану дитину» [29, с. 75], «дитину рідну» [29, с. 79]. В оригіналі п'єси в піснях вона завжди має на увазі сина (ісп. hijo – син). Сучасна мексиканська дослідниця Р. Серур у дослідженні «Yerma y el hijo imposible» застосовує психоаналітичний підхід і пояснює таке бажання жінки сублімацією нерозтраченої сексуальної енергії в посиленій материнській інстинкт, а саме – у бажання бути коханою хоча б якимсь чоловіком та любити його (адже Хуана вона не обирала й виходила за нього за наказом батька).

Слід зазначити, що в перекладі В. Вовк драма має назву «Пустошня», в оригіналі ж ім'я головної дійової особи та назва твору збігаються. Як зауважує А. Бареа, одним із лексичних значень іспанської лексеми «уерта» є «безплідна», у такому значенні її використовували на позначення необробленої землі [цит. за: 56]. Відтак, ця назва / ім'я знімають будь-яку провину з Йерми, як персонажа, й натякають на провину її чоловіка, адже якщо родючу землю не оброблювати, врожаю не буде.

Наприкінці драми в другій картині третьої дії під час паломництва Йерми з'являються архетипні образи-персонажі Самки і Самця, або як їх у ремарках

називає Ф. Г. Лорка народні фігури (ісп. *máscaras populares*), там же автор зауважує, що вони є «уособленням чистої землі» [29, с. 111] або «*sentido de pura tierra*» [77]. Уживання такого позначення потрібно розглядати разом із ім'ям головної дійової особи, лексичне значення якого теж містить образ землі.

Г. Тамарлі в дослідженні «Драматургія Федерико Гарсія Лорки» зауважує, що мотив землі «переносить художню систему в координати архаїчної метафорики, пов'язаної із землеробським культом [55, с. 223]. У такий спосіб письменник протиставив родючість землі й архетипних образів Самиці і Самця безплідності Йерми.

На створення цієї сцени Ф. Г. Лорку надихнуло місце паломництва безплідних жінок – невелике містечко Моклін, що знаходиться недалеко від Гранади. Письменник часто чув про нього в родинному колі. Своему братові Франціско він якось говорив, що подібне паломництво походить на язичницьке свято плоті, на кшталт любовного карнавалу. Адже ходили чутки, що жінки вагітніють не тільки завдяки молитвам, а й завдяки завзятості молодих людей, що були раді «допомогти» їм у скрутній ситуації.

Отже, у драмі «Йерма» вплив фольклорної традиції відзначається в народних піснях, які до тексту вводить автор з метою ознайомити реципієнта з внутрішніми переживаннями дійових осіб, а також у використанні архетипних образів для зображення народних фігур, що уособлюють жіноче і чоловіче начало.

### **3.3. Фольклорні мотиви в драмі Ф. Г. Лорки «Панна Розіта або Мова квітів» як засоби характеротворення персонажа**

13 лютого 1935 року в Барселоні відбулася прем'єра ще однієї п'єси Ф. Г. Лорки «Панна Розіта або Мова квітів» (ісп. «*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*»). Багато науковців зробили цей твір предметом свого дослідження й зауважували про її суголосність із драмою А. Чехова «Вишневий сад» (А. дель Ріо, М. Лафранк, Х. Монлеон, Х. Веласкес Куето, Г. Тамарлі та

ін.), проте в нашому дослідженні п'єси Ф. Г. Лорки буде здійснена спроба відійти від будь-яких порівнянь з іншими творами та проаналізувати традиційні для Іспанії мотиви, образи й обряди, що виокремлюють її з-поміж інших драматичних творів.

Серед лоркознавців немає одностайної думки щодо жанру твору, адже й сам Ф. Г. Лорка називав її то комедією (в інтерв'ю від 15 грудня 1934 року), то сімейною драмою (в інтерв'ю від 1 січня 1935 року), або ж поемою про своє гранадське дитинство (12 грудня 1935 року).

Дія в драмі відбувається в дев'ятсотих роках, про що іспанський письменник зазначає в підзаголовку: *«гранадська поема з дев'ятсотих років, поділена на різні квітники, зі сценами танцю та співу»* [29, с. 119]. Розіта – дуже гарна панна, до якої залицяються декілька кавалерів. Проте серце дівчини належить її кузену, який, на превеликий жаль самої Розіти та її опікунів (адже від'їжджає їхній Небіж), має поїхати в Латинську Америку, щоб керувати маєтком після смерті батька. Дівчина сподівається, що за кілька років вони одружаться. Проте спливають роки, а наречений не дає жодних обіцянок у листах. Нарешті Небіж наважується одружитися й пише про це в листі, але наполягає на уповажненні (тобто на самому одруженні він присутній не буде, замість нього має бути інший чоловік, але документи були б затверджені за Небіжом та Розітою). Згодом виявляється, що він вже багато років одружений, про що Розіта здогадувалася, але не хотіла в це вірити. Вона стала старою дівою, а тому ніхто вже не оженився на ній. Вона все одно кохає кузена і за відсутності будь-якої надії сильно слабшає: *«РОЗІТА (трохи хитається, спирається на стілець і падає, підтримана НЯНЕЮ і ТІТКОЮ, що не дозволяють їй зовсім зомліти)»* [29, с. 174].

Протягом усієї п'єси мовлення дійової особи Няні (Розіти) прикрашене найрізноманітнішими творами народної словесності. Вже в першій дії вона пригадує сороміцьку загадку [65, с. 106] й зауважує, що так *«говорили в моїм селі»* [29, с. 124]:

*На те, щоб їсти, є в нас уста,*

*а ноги на те, щоб танцювати,  
та ще у жінки є річ така ...*

У тій же сцені виконує скоромовку [67, с. 106]:

*НЯНЯ Завжди сюди й туди. (Скоромовкою) Не знає, як їй бути – як їй матись, як їй матись – як їй бути, як їй бути – як їй матись [29, с. 125].*

Переклад тут дещо заважає зрозуміти одразу, що це скоромовка і тому перекладачі додали власну ремарку, в оригіналі ж у Ф. Г. Лорки відсутні ремарки до цієї репліки: «*Siempre del coro al caño y del caño al coro; del coro al caño y del caño al coro*» [76]. Як висновок, вважаємо її народною скоромовкою, що була зрозуміла і акторам, і глядачам, тобто була частиною фольклорної спадщини іспанців. Згодом Няня згадує забобон [67, с. 107] про відкриту парасольку й виголошує замовляння [67, с. 106], щоб зменшити негативні наслідки після дії Розіти:

*НЯНЯ Ради Бога, закрий цю парасольку, не годиться розкривати під стелю. То приносить нещастя.*

*Колесом святого Вартоломея закликаю,  
палицею святого Осипа замовляю,  
святою гілкою лавра закликаю,  
духа нечистого виганяю  
крізь чотири кути єрусалимського краю [29, с. 126].*

Хоч якою б набожною не була Няня, не цурається вона й прокльонів [67, с. 106], які виголошує в бік Небожа, наприклад: «*Щоб морська зміюка його проковтнула!*» [29, с. 129], або ще такий:

*Заклинаю сезамом-зіллям,  
і святим троїстим питанням,  
і цинамоновим цвітом –  
хай ночами йому не спиться,  
пусте колосся йому жнеться.  
Криницю свят Миколи –  
хай сіль йому очі коле.*

Вкладаючи в уста няні Розіти вкраплення народнопоетичної творчості Ф. Г. Лорка поглибив характер персонажа, адже допоміг реципієнту дізнатися додаткову інформацію про його життя (що вона з села, не цурається непристойних творів, а тому вийшла з найнижчих класів тогочасного суспільства, бо не дотримується етикету; що вірує в Бога, але все одно є забобонною тощо).

Текст драми «Панна Розіта або Мова квітів», як і трагедії «Йерма», теж насичений авторськими піснями Ф. Г. Лорки, що було притаманно для усіх його п'єс. Усі вони хоч і не є творами народнопоетичного мистецтва, але зазнали їхнього впливу в темах, римах, образах тощо.

Отже, твори народного мистецтва (замовляння, скоромовки, загадки, прокльони) не тільки надають національного колориту, але й поглиблюють характер персонажа, допомагають створити цілісний художній образ.

### **3.4. Фольклорно-міфологічні моделі в драмі Ф. Г. Лорки «Господа Бернарди Альби»**

19 червня 1936 року в Мадриді письменник дописував останні розділи драми «Господа Бернарди Альби». Це остання закінчена п'єса видатного поета. Написана вона у формі діалогу персонажів, мовою, що суттєво наближена до розмовного мовлення, яке було «очищене» поетом від непотрібних, прохідних деталей (слів). Проте завдяки майстерності митця воно не сприймається читачами як штучне.

Дія драми розгортається в селі 20-х років ХХ ст., періоду правління П. де Рівери, тирана та диктатора Іспанії. Бернарда – владна матір п'ятьох доньок: Ангустіяси, Магдаліни, Амелії, Мартіріо й Аделі. Вона є надто пихатою, вважаючи майже всіх односельців-чоловіків поганою партією для них. Як наслідок, усі п'ять – незаміжні, а найстаршій із них майже 40 років. Але після смерті чоловіка Бернарди, найстарша донька Ангустіяса отримує значний спадок і її сватає найкращий на селі хлопець Пепе Романо (який набагато

молодший за неї). Звісно, ним керують меркантильні бажання, бо ж найгарнішою з сестер є наймолодша – Аделя, з якою він до того зустрічався.

Кожна з них не бажає поступатися іншій: одруження Пепе Романо та Ангустіаши вперто підтримує Бернарда, а Аделя настільки закохалася, що навіть поступилася дівочою честю й завагітніла до шлюбу. Отже, завершення п'єси в будь-якому випадку має бути трагічним: Аделя вкорочує собі віку, після того, як її мати вбила Пепе Романо (який насправді просто втік), дізнавшись про їхні стосунки.

Ф. Г. Лорка був знавцем іспанського фольклору, античної міфології, цікавився індійською філософією і теорією К. Юнга тому не випадково в Бернарди саме п'ять дочок. Адже в архаїчній свідомості числа грали вагомую роль, і в культурах різних народів асоціювалися з мікрокосмом людини. К. Юнг розумів його як число бунту. Невипадково саме молодша – п'ята донька постає проти тиранії матері, адже *«з точки зору ініціації лише молодший може бути героєм»* [37, с. 447]. У міфах часто герой постає проти сил, які значно сильніші за нього, часто його чекає мученицька смерть (Аделя була змушена накласти на себе руки, адже не бачила іншого виходу). Часто в міфах підкреслено еротизм героя – він має винятково привабливу зовнішність. Отже, в образі Адели письменник втілює образ героїні в рецепції митця ХХ ст..

Як і «Криваве весілля» драма «Господа Бернарди Альби» («Дім Бернарди Альби» в пер. М. Москаленка) є твором модерного спрямування, для якого притаманне подвійне кодування. Адже окрім подій, зображених у фабулі п'єси (трагічне кохання в іспанському селі), у драмі знаходять своє відображення політичні події тих років, пов'язані з тиранією П. де Рівери. Водночас «Господа Бернарди Альби» – це реалістична драма, оскільки в ній були зображені події, які дійсно могли відбуватися в тогочасному суспільстві. Даниною модерному світогляду є значна кількість символів, які письменник майстерно вплітає в канву твору.

Перша дія відкривається звісткою про смерть другого чоловіка Бернарди Антоніо Марія Бенавідеса (ісп. Antonio María Benavides), де служниці

розповідають одна одній як пройшли похорони. Фольклорні мотиви відчутні в голосінні Служниці за померлим: *«Ой, Антоніо Маріє Бенавідесе, уже не побачиш цих стін, не їстимеш хліба цієї господи! Я тебе найбільше любила з тих, що тобі служили. (Рве на собі волосся). І я маю далі жити, коли ти відійшов? Маю жити?»* [29, с. 182]. Звичай голосіння набув популярності серед багатьох народів (й українського зокрема), а тому використання його в п'єсі з «селянської трилогії» є органічним. Цей епізод підкреслює не тільки місце дії (звичайне іспанське село), але й статус померлого (як і його родини), адже такі послуги надавалися за платню й дозволити собі їх могли не всі.

Мова драми підкреслено розмовна, мовлення дійових осіб пересипане лайливими й вульгарними словами, андалусизмами (в оригіналі, а в перекладі В. Вовк діалектизмами), а також народними приказками. Зокрема, на початку другої дії в діалозі Ангустіяси та Магдаліни друга згадує таку приказку: *«Входить мені в одне вухо й виходить другим»* [29, с. 197], що є перекладом ісп. *«Por un oído me entra y por otro me sale»* [77]. У цьому ж епізоді автор до винайдення власних новотворів чи адаптації вже існуючих приказок: *«більше значить червінець у скрині, ніж чорні очі на лобі»* [29, с. 197] (ісп. *mas vale onza en el arca que negros en la cara*). А на початку першої дії Понсія згадує власні заслуги перед Бернардою, яка не звикла цінувати працю інших, та бажає їй лиха, вживаючи традиційну форму прокльону: *«<...> а все ж таки, хай її грим поб'є! Щоб лихий біль їй цвяхом очі колов»* [29, с. 180]. У такий спосіб автор створює реалістичну атмосферу побутового життя іспанського села початку ХХ ст..

У драмі «Господа Бернарди Альби» наявні образи-символи, які є наскрізними в усій дії п'єси. Зокрема, це образ вогню (втілений в суміжних образах сонця і задушливої спеки). Згадку про нестерпну, нелюдську спеку знаходимо вже в першій дії, у розмові жінок, які прийшли на поминки:

*ТРЕТЯ ЖІНКА. Сонце – мов олово.*

*ПЕРША ЖІНКА. Від років не пригадую такої спеки* [29, с. 183].

Міфологеми вогню, сонця й спеки полісемантичні, але Ф. Г. Лорка



зображує їх у язичницькому річищі: персонажів опалює вогонь пристрасті й кохання.

Театр Ф. Г. Лорки відзначається синкретизмом кількох видів народного мистецтва, зокрема музичного, танцювального, образотворчого тощо. Ця драма як і «Криваве весілля» має елемент, що споріднює її з античною драмою – хор (у «Кривавому весіллі» цю функцію виконували дійові особи Дівчат і Хлопців).

У другій дії Хором є жінці, що співають жнивну пісню (ісп. *Corlas de la siega*) – «різновид календарно-обрядової народної поезії, пісні, що виконувалися під час літніх робіт на лану (кінець липня – серпень) і пов'язувалися із збиранням урожаю» [26, с. 371]. За різними даними ця пісня може бути авторською стилізацією народної або окремим витвором народної творчості [29, с. 204–205]:

*Виходять жєнці з серпами  
на поле жати колосся,  
а поле квітне серцями,  
щє жнець очима накосить.*

*Ya salen los segadores  
en busca de las espigas;  
se llevan los corazones  
de las muchachas que miran.*

*Вікна, двері розкривайте,  
виходьте всі на веранду,  
на бриль собі жнець прохає  
з вашого саду троянду .*

*Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo,  
el segador pide rosas  
para adornar su sombrero [77]*

Проте факт наявності цієї частини в драмі безумовно є впливом фольклору на авторську літературу й творчість Ф. Г. Лорки.

Як і в трагедії «Криваве весілля», у драмі «Господа Бернарди Альби» вбачаємо міфологічні мотиви фатальності долі та деструктивної пристрасті. Як уже зазначено в пункті 3.1. обидва елементи фабули притаманні давньогрецьким міфам. Ще в першій дії мати Бернарди, Марія Хосефа в розмові з донькою виголошує пророчі слова: *«Бернардо, де мій серпанок? Не хочу вам нічого залишати з того, щє моє. Ні перснів, ні чорного муарового плаття. Бо жодна з вас не вийде заміж. Жодна! Бернардо, дай мені моє*

намисто з перлин» [29, с. 195–196]. У цьому ж діалозі Марія Хосефа актуалізує міфологеми води і землі: «*хочу віддатися гарному парубкові з морського узбережжя*» [29, с. 196]. Часто вода, що ототожнюється із землею, мислилася як середовище, агент і принцип загального зачаття і породження, втіленням жіночого начала [37, с. 198]. Г. Тамарлі зауважує, що про це свідчить і поліфонічна єдність мотивів у репліках Марії Хосефи, яка в кінці п'єси доповнюється іще одним мотивом материнства [29, с. 225]:

*Ягничко, моя дитино,  
над берег морський ходім.  
Мурашка нас жде на порозі  
я дам тобі цицьку та хліб.*

На трагічний фінал натякають й інші дійові особи, послуговуючись забобонами – хибними віруваннями, що «*своїм корінням міцно тримаються народної підсвідомості*» [58, с. 452].

Наприклад, Амелія повідомляє сестрі Магдалині, що розсипана сіль є передвісником лиха [29, с. 217]:

<i>«АМЕЛІЯ (до Магдалини)</i>	<i>Ось ти розсипала сіль!</i>
<i>МАГДАЛИНА</i>	<i>Гіршої долі, ніж уже її маєш, не матимеш.</i>
<i>АМЕЛІЯ</i>	<i>Це завжди наводить недобру тінь».</i>

Ще одне вірування, пов'язане з перлинами на каблучці Ангустіяси, які за словами Пруденсії, також є символом сліз: «*Хороший. Три перлини. В мої часи перлини означали сльози*» [29, с. 217].

Драматург натякнув на фатальний кінець п'єси й у третьому акті, увівши до тексту андалузський варіант молитви Святій Варварі [73], яка вважається захисницею від раптової насильницької смерті:

<i>Свята Варваро на небі,</i>	<i>Santa Bárbara bendita</i>
<i>дощик – твій свячений гребінь,</i>	<i>en el cielo estás escrita</i>
<i>стань нам у кожній потребі [29, с. 220].</i>	<i>con papel y agua? bendita [77]</i>

О. Смольницька такі явища пояснює як «народний католицизм», що виник внаслідок накладання на християнство місцевих традицій, мотивів і вірувань

[52, с. 262].

Такі епізоди допомагають драматургу створити особливу атмосферу тривоги за життя персонажів. Літературознавець Б. Зінгерман підкреслює, що такий спосіб зображення розвитку дії відрізняє драматичні твори іспанського письменника від п'єс інших драматургів: «На відміну від більшості драматургів, Лорка не приховує за допомогою відволікаючих маневрів і перипетій неминучість трагічної розв'язки, а відразу ж сповіщає про неї глядача, заражаючи передчуттям катастрофи, що насувається» [19, с. 313].

Про нестримну пристрасть до Пепе Романо, що зрештою доводить Аделю до самогубства, вона зізнається Мартірію: *«Я не хотіла. Наче яким мотузом мене тягло»* [29, с. 213]. Заради вгамування свого бажання вона готова на все, це стає єдиною метою її подальшого життя: *«Вже не витримую жаху цих дахів, відколи скуштувала смак його уст. Буду тим, чим він захоче»* [29, с. 226].

А звістка про смерть коханого одразу ж позбавляє Аделю жаги до життя, адже тепер їй нема заради чого жити. Звісно на таке рішення дівчини впливає її «цікавий» стан, адже до того вона була свідком, як село знущалося з іншої матері-одиначки, яка вбила власну дитину після народження, бо боялася осуду односельців. Обидві події однаково посприяли рішенню Аделі вкоротити собі віку.

Отже, реалістична драма «Господа Бернарди Альби», написана Ф. Г. Лоркою, є вдалим прикладом синтезу фольклорного (у тексті мають значне місце прикмети, пісні, традиції іспанського народу) і міфологічного світоглядів автора, які були втілені у творі з довершеною формою та змістом.

### **Висновки до третього розділу**

Серед багатоактних п'єс Ф. Г. Лорки особливу увагу дослідників привертає «селянська трилогія», до якої увійшли драми «Криваве весілля», «Пустошня», «Господа Бернарди Альби». Драма ж «Панна Розіта або Мова квітів» виокремлюється з-поміж них відсутністю трагічного фіналу (жоден з

персонажів не помирає), хоча вона писалася митцем у той самий період, що й драми «трилогії».

Особливостями театру Ф. Г. Лорки є драматизм (кожна з п'єс з самого початку готує читача / глядача до трагічного фіналу), модернізм (хоч тематика творів одразу налаштовує на сприйняття їх виключно як драм народного / селянського життя, кожен з творів має подвійне кодування, що тісно пов'язує події в драмі з подіями в тогочасній Іспанії, викриваючи тиранію П. де Рівери та його режиму; синкретизм різних видів мистецтва: уведення пісень і танців до тексту п'єс), використання естетичних норм, що притаманні античній драмі (наприклад, уведення до складу дійових осіб хору, або персонажів, що виконують його функції в драмі).

Особливістю вже згаданих п'єс є використання фольклорних образів, мотивів і навіть окремих творів народнопоетичного мистецтва. Узагальнюючи, у них можна виділити такі фольклорні моделі:

1) зображення обряду (сватання, весілля, похорону) в сюжетній канві твору;

2) використання творів народної творчості (жанри колискової, весільної й жнивної пісні, голосіння, загадки, скоромовки, приказки, забобону, замовляння й прокльону) з метою поглибити характер дійової особи, надати динаміки сюжетній лінії чи діалогу, а також для позначення місця, де відбувається дія п'єси;

3) використання традиційних мотивів (звичаю родової помсти, образ чоловіка-кабальєро);

4) стилізація авторських пісень у народнопоетичному річищі.

Окрім фольклорних моделей, у драмах присутні міфологічні елементи, а саме:

1) в образній системі драм «Криваве весілля», «Пустошня» постають міфологічні образи-персонажі (Місяць, Смерть (Жебрачка); архетипні образи (Самки і Самця);

2) використання міфологем вогню, води і землі;

3) мотив деструктивної пристрасі, що призводить до фатальності долі (у драмах «Криваве весілля», «Господа Бернарди Альби»).

Отже, багатоактні п'єси Ф. Г. Лорки відзначаються строкатою системою фольклорно-міфологічних моделей, що є однією з найвизначніших ознак поезики іспанського письменника.

## ВИСНОВКИ

Ф. Г. Лорка – іспанський письменник-модерніст, який був представником мистецького угруповання «Покоління 1927». Творча спадщина митця складала науковий інтерес дослідників як в Іспанії (Х. Монлеон, Е. Мартін, К. Серрано, Р. Серур, М. Асума та ін.), так і поза межами рідної країни письменника (Е. Стентон, Б. Зінгерман, А. Бенсусан, Г. Тамарлі та ін.). На сучасному етапі значна частина науковців все ще продовжує аналізувати з різних позицій як ліричну, так і драматичну творчість митця.

Особливістю ідіостилю Ф. Г. Лорки як поета і драматурга є використання традиційних мотивів у творах модерного спрямування. Особливість нашого дослідження вибраних драматичних творів митця полягає в тому, що традиційні мотиви, образи, символи, що постають у цих творах було досліджено і систематизовано. Це вдалося здійснити завдяки використанню такого терміну як «фольклорно-міфологічна модель».

На основі аналізу попередніх досліджень у роботі ми спиралися на визначення поняття «міфологія» – нагромаджена певним етносом сукупність міфів, а фольклорні моделі в подальшому дослідженні виокремлювали, спираючись на широке визначення поняття «фольклор», що дало змогу розширити предмет дослідження: адже в широкому значенні це не тільки твори усної народної творчості, а й музичні (пісні) і хореографічні (танці) твори.

Також під час дослідження було виявлено, що категорії міф і фольклор впливають на мистецтво в цілому, й літературу зокрема. Такий вплив може здійснюватися в кількох формах:

- 1) запозичення сюжету;
- 2) використання у творі окремих мотивів, образів (фольклорних чи міфологічних);
- 3) символічне переосмислення першоелементів (фольклорних чи міфологічних).

Обидві категорії характеризуються тісним узаємозв'язком, який

утруднював процес дослідження обидвох категорій. Адже міф як жанр є частиною фольклорної спадщини, а міф як перша стійка світоглядна система не могла не вплинути на фольклор – першу колективну творчість народу. Зважаючи на ці взаємозв'язки і спираючись на досвід інших українських дослідників (М. Зуєнко, Н. Монахова та ін.) ми здійснили спробу об'єднати обидві категорії в поняття «фольклорно-міфологічна модель».

Об'єктом нашого дослідження були вибрані драматичні твори Ф. Г. Лорки, серед яких ранні – одноактні п'єси «Початкове ауто сентиментальне» (1918 р.), «Про любов» (1919 р.), «Тіні» (1920 р.), багатоактна драма «Маріана Пінеда» (1925 р.) та пізні – багатоактні драми «Криваве весілля» (1933 р.), «Пустошня» (1934 р.), «Панна Розіта або Мова квітів» (1935 р.), «Господа Бернарди Альби» (1936 р.).

У багатьох п'єсах було віднайдено спільні фольклорно-міфологічні моделі, що проявляються на таких рівнях:

1) на рівні тексту використання народної творчості (жанри колискової, весільної й жнивної пісні, романсу, голосіння, загадки, скоромовки, приказки, забобону, замовляння, прокльону), віршовий розмір, притаманний фольклорним творам;

2) стилізація авторських пісень у народнопоетичному річищі (притаманно усім аналізованим багатоактним п'єсам);

3) в образній системі драматичних творів найпоширенішими були образи місяця, смерті, кабальєро, привидів / примар / тіней («Початкове ауто сентиментальне», «Тіні», «Маріана Пінеда», «Криваве весілля»).

Окрім того визначено фольклорно-міфологічні моделі, які функціонують на рівні одного драматичного твору:

1) в образній системі драм «Криваве весілля», «Пустошня» постають архетипні образи Самки і Самця (як символи єдності чоловічого й жіночого начал); у п'єсі «Господа Бернарди Альби» – міфологеми вогню, води й землі (вогонь уособлює пристрасть, а вода й земля, що актуалізують мотив материнства); образ Голубки в одноактній п'єсі «Про любов»;

2) на жанровому рівні в драмі «Маріана Пінєда», яку Ф. Г. Лорка позначив як «народний романс у трьох естампах»;

3) на рівні сюжету, драма «Маріана Пінєда» заснована на фабулі народного романсу, який письменник часто чув у дитинстві;

Використання цих фольклорно-міфологічних моделей було обґрунтовано бажанням письменника створити новий театр, який би відзначався синкретизмом мистецтв, але водночас став би виразником національної традиції іспанського народу. Використання фольклорно-міфологічних моделей на рівні тексту допомагає драматургу глибше розкрити характери персонажів (наприклад, у драмі «Панна Розіта або Мова квітів» дійова особа няні Розіти, яка не маючи освіти, знала безліч прислів'їв, замовлянь, була католичкою тощо), уславити національних героїв (драма «Маріана Пінєда»), оспівати особливості народної культури, рідного міста – Гранади.

Особливістю театру Ф. Г. Лорки є вдале поєднання традиції й новаторства, адже кожна з п'єс має проблематику, яка була особливо актуальною в часи тиранії короля Альфонсо XIII, а згодом П. де Рівєри і не втрачає цієї актуальності й донині. Водночас для зображення сучасних йому подій письменник вдається до використання традиційних сюжетів, мотивів і образів. Частина з яких автор переосмислює (образ Смерті в драмі «Криваве весілля») або подає в традиційному річищі (образ Смерті в п'єсі «Початкове ауто сентиментальне»).

Драматична творчість Ф. Г. Лорки не менш багата фольклорними й міфологічними мотивами, ніж лірика іспанського письменника. У нашій роботі ми проаналізували лише частину драматичного доробку митця, вибір п'єс був обґрунтований наявністю українських перекладів, доступних для дослідження (деякі переклади, наприклад М. Москаленка, через невеликий наклад відсутні в місцевих бібліотеках та онлайн-ресурсах). Зважаючи на недостатню розробленість наукових досліджень драматичної творчості Ф. Г. Лорки в українському літературознавстві, слід зауважити, що результати нашого дослідження було б доцільно використовувати для аналізу співвідношення



модерного і традиційного у драматургії Ф. Г. Лорки під час дослідження образної системи окремої п'єси, образів-символів, наскрізних образів у драматичних творах. Таке різноманіття можливих предметів дослідження відкриває широкі перспективи для подальшого дослідження подібних тем.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альтолагирре М. Федерико Гарсиа Лорка, драматический поэт / вступ. ст., пер. с исп., коммент. : Р. Ариаса. 2016. С. 357–364. DOI : 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-357-364.
2. Астрахан Н. Моделювання в мистецтві : літературний твір як художня модель дійсності. *Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми* : науковий семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. С. 57–64.
3. Бенсуссан А. Гарсиа Лорка / пер. Е. Чижевская. Москва : Молодая гвардия, 2014. 416 с. URL : <https://www.litmir.me/bd/?b=247875> (дата звернення: 23.04.2020).
4. Буравель А. Фольклорно-міфологічні мотиви у драмі Ф. Лорки «Криваве весілля». *Матеріали студентських наукових читань* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2020. Вип. 7. С. 28–32.
5. Василенко І. Маркери андалузської ментальності у поетиці Ф. Г. Лорки. *Літератури світу : поетика, ментальність і духовність* : зб. наук. пр. № 13 (Чер. 2019). С. 93–101.
6. Гінда. О. Поетична творчість української спільноти в Італії початку ХХІ століття в контексті фольклорної традиції: сюжетика, генологія, інтертекстуальність : дис. ... д-ра філол. наук 10.01.07 / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2016. 438 с.
7. Гінда О. Термін фольклор як понятійне та дискусійне поле. *Studia Methodologica. Теорія літератури і гуманітарні студії* : зб. наук. пр. з нагоди сімдесятип'ятиріччя Р. Гром'яка. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. Вип. 34. С. 46–56.
8. Голосовкер Я. Избранное. Логика мифа. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.
9. Гужва О. Шлях до міфологічної символіки в мистецтві ХХ століття : від образу до символу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.*

- Мистецтвознавство. Архитектура.* 2007. № 8. С. 12–27. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2007\\_8\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_8_3) (дата звернення: 25.05.2020).
10. Гусев В. Фольклор (История термина и его современные значения). *Советская этнография.* 1966. № 2. С. 3–24.
11. Далгат У. Литература и фольклор. Москва : Наука, 1981. 304 с.
12. Демчук Р. Міфологема у контексті моделювання національної ідентичності. *Культурологічна думка.* 2017. № 11. С. 53–59.
13. Довіна М. Теорія міфу в сучасній гуманітаристиці. *Література та культура Полісся.* 2013. Вип. 72. С. 53–67. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkr\\_2013\\_72\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkr_2013_72_9) (дата звернення: 25.05.2020).
14. Донченко Л. Художні моделі національної ідентичності : Монографія. Київ : КНТ, 2014. 220 с.
15. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. Большакова. 4-е изд. Москва : Академический Проект, 2010. 251 с.
16. Євтух В. Етнічність : енциклопедичний довідник. Київ : Фенікс, 2012. 396 с.
17. Жердинівська М. Життя та смерть Федеріко Гарсія Лорки. *Всесвіт.* 2006. № 7/8. С. 178–181.
18. Зуєнко М. Міфологічні моделі в літературі англійського бароко. *Філологічні науки* : зб. наук. пр. 2013. №14. С. 27–31.
19. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стринберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / за ред. А. Аникст. Москва : Наука, 1979. 392 с.
20. Испанские поэты XX века / пер. с исп. В. Столбова. Москва : Художественная литература, 1977. 717 с.
21. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. I. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005. 382 с.
22. Кочур Г. Лорка в нових перекладах. *Всесвіт.* 1967. № 6. С. 20–21.
23. Кошій Ю. Жанрово – стилістичні особливості перекладу діалогу в драмі Ф. Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби». *Наукові записки. Серія «Філологічна»* : зб. наук. пр. Острог : Острозька академія. 2012, № 25. С. 68–71.

24. Коломієць Н., Яременко Н. Культурологічна компетенція в контексті фахової підготовки вчителя зарубіжної літератури. *Наукові записки*. Серія : Філологічні науки. Кропивницький : Видавництво «КОД», 2020. Вип. 187. С. 665–670. URL : [https://www.cuspu.edu.ua/images/nauk\\_zapiski/filology/Issue\\_187\\_FN.pdf](https://www.cuspu.edu.ua/images/nauk_zapiski/filology/Issue_187_FN.pdf)
25. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. / гол. ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
26. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.–уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
27. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т.2. 624 с.
28. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Т. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с.
29. Лорка Ф. Чотири драми / пер.: В. Вовк, В. Бургердт та Г. К. Мюнхен : Сучасність, 1974. 231 с.
30. Лорка Ф. Чотири короткі п'єси / вступ. ст., пер. Д. Дроздовський. Київ : ПУЛЬСАРИ, 2017. 64 с.
31. Лорка Ф. Думки про мистецтво / вступ. ст., пер.: М. Москаленка. Київ : Мистецтво, 1975. 190 с.
32. Лорка Ф. Маріана Пінеда / пер.: О. Пахльовська. *Всесвіт*. 1985. № 12. URL : [https://chtyvo.org.ua/authors/Lorka/Mariana\\_Pineda/](https://chtyvo.org.ua/authors/Lorka/Mariana_Pineda/)
33. Лорка Ф. Самая печальная радость. Художественная публицистика. Москва : Прогресс, 1987. 526 с.
34. Мелетинский Е. Миф и историческая поэтика фольклора. URL : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky4.htm> (дата звернення 02.02.20).
35. Мечковская Н. Язык и религия : пособ. для студ. гуман. вузов. Москва : ФАИР, 1998. 352 с.
36. Мироненко Е. К вопросу о фольклоризме. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2008. №6. URL :

<https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-folklorizme> (дата звернення: 15.06.2020).

37. Мифы народов мира. Энциклопедия. / под. гл. ред. С. Токарева. Москва : Советская Энциклопедия, 2008. 1147 с.

38. Монахова Н. Фольклорні моделі в повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (на прикладі міфологеми «Доля»). *Магістеріум. Літературознавчі студії* / упоряд. Кравченко А. ; редкол.: В. Моренець та ін. Київ : Стилос, 2000. Вип. 4. С. 37–40.

39. Москаленко О. міфологема дитинства в ліриці Ф. Гарсія Лорки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Сімферополь, 2014. 244 с.

40. Наєнко М. Міф і фольклор як своєрідні форми художньої свідомості. *Рідний край*. 2010. № 2 . С. 93–97.

41. Наєнко М. Постмодерний фольклоризм : експлуатація «низу». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2015. Вип. 18–20. С. 125–128.

42. Наумовська О. Мотиви блаженного чи пекельного царства мертвих у міфологічних системах різних народів світу. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37(2). С. 89–97.

43. Осповат. Л. Гарсія Лорка в воспоминаниях современников. Москва : Терра, 1997. 654 с. URL : <http://www.garcia-lorca.ru/library/garcia-lorca-vvospominaniyah-sovremennikov.html> (дата звернення: 13.07.2020).

44. Пахльовська О. Муза іспанських руїн. *Всесвіт*. №12, 1985. URL : [https://chtyvo.org.ua/authors/Pakhlovska\\_Oksana/Muza\\_ispanskykh\\_ruin/](https://chtyvo.org.ua/authors/Pakhlovska_Oksana/Muza_ispanskykh_ruin/) (дата звернення: 27.02.2020).

45. Попова Н. Ціннісний складник концепту «кабальєро» в іспанській лінгвокультурі та його розвиток. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37(2). С. 189–194. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2013\\_37\(2\)\\_\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_37(2)__31) (дата звернення: 29.04.2020).

46. Потебня А. Из записок по теории словесности. Фрагменты. Слово и миф. Москва, 1989. С. 249–252, 256–260. URL : [http://philologos.narod.ru/potebnja/poteb\\_notes.htm](http://philologos.narod.ru/potebnja/poteb_notes.htm) (дата звернення: 13.05.2020).
47. Привид. Академічний тлумачний словник української мови. URL : <http://sum.in.ua/s/pryvud> (дата звернення: 17.05.2020).
48. Примара. Академічний тлумачний словник української мови. URL : <http://sum.in.ua/s/prumara> (дата звернення: 17.05.2020).
49. Путилов Б. Фольклор и народная культура. Санкт-Петербург : Наука, 1994. 239 с. URL : <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/084/> (дата звернення: 23.08.2020).
50. Силюнас. В. Испанская драма XX века. Москва : Наука, 1980. 279 с.
51. Словник іншомовних слів. URL : <https://www.jnsm.com.ua> (дата звернення: 15.06.2020).
52. Смольницька О. Драматургія Федеріко Гарсія Лорки в українських перекладах : інтертекстуальність і католицька символіка. *Молодий учений*. 2017. № 12. С. 259–266.
53. Сокрут Д. Елементи сюрреалізму в поезії Лорки. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* : зб. наук. пр. 2015. Вип. 27. С. 403–408. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/psptk1\\_2015\\_27\\_44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/psptk1_2015_27_44) (дата звернення: 19.01.20).
54. Стус В. Гордість Іспанії. URL : [http://1576.ua/list/Stus\\_Vasyl.Tom\\_4.Literaturna\\_krytyka.1576.ua/magazine3/filef/mobile/index.html#47](http://1576.ua/list/Stus_Vasyl.Tom_4.Literaturna_krytyka.1576.ua/magazine3/filef/mobile/index.html#47) (дата звернення: 19.01.20).
55. Тamarли Г. Драматургія Федеріко Гарсія Лорки. Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. 340 с. URL : [http://litved.com/docs/Mysticism\\_of\\_F.Garcia.Lorca.pdf](http://litved.com/docs/Mysticism_of_F.Garcia.Lorca.pdf) (дата звернення: 24.07.2020).
56. Тamarли Г. Трагедія Ф. Гарсія Лорки «Йерма» : діалог с Аристотелем. URL : [http://litved.com/docs/Tragedy\\_Yerma\\_by\\_F\\_Garcia\\_Lorca.pdf](http://litved.com/docs/Tragedy_Yerma_by_F_Garcia_Lorca.pdf) (дата звернення: 4.07.2020).

57. Томчук О. Міф у літературознавчому вимірі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2008. Вип. 25. С.160–164. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvidgu\\_2008\\_25\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvidgu_2008_25_39) (дата звернення: 26.04.2020).
58. Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес : Чемпіон. 1959. Т. 2, кн. 4 : Літери Ж – Й. С. 452–453.
59. Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес : Чемпіон. 1963. Т. 6, кн. 12 : Літери По – Риз. С. 1510–1511.
60. Федоров О. Ритміко-метричні схеми Ф. Г. Лорки та проблематика їх відтворення українською та російською мовами. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2018. Вип. 1(2). С. 162–166. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/pvxdupmk\\_2018\\_1%282%29\\_\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/pvxdupmk_2018_1%282%29__34) (дата звернення: 19.01.20).
61. Філософський енциклопедичний словник / за заг. ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
62. Фоміна Г., Нямцу А. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія. Чернівці : Рута, 2009. 239 с.
63. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів : Літопис, 2001. С.109–135.
64. Юнг К. Психологические типы. Москва : Университетская книга, АСТ, 1996. 714 с.
65. Янковська Ж. Фольклоризм української літературної прози доби романтизму : дис. ... д-ра філол. наук 10.01.07, 10.01.01. Львів, 2017. 466 с.
66. Armıño M. Lorca esencial (Obras inmortales). Madrid : Editorial Edaf, 2016. 608 p.
67. Assumma M. Lo propio y lo ajeno en Federico García Lorca. *Paremia*. 2009. № 18. P. 99–109. URL : [https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/018/009\\_assumma.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/018/009_assumma.pdf) (дата звернення: 05.10.2020).
68. Barea A. Lorca : El poeta y su pueblo. Buenos-Aires, 1959.
69. Cano J. Garcia Lorca. Barcelona : Salvat Editores, 1985. 181 p.

70. Carrascón G. La concepción del coro en «Bodas de sangre». *Artifara : revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*. № 1, 2002. URL : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0923967> (дата звернення: 05.10.2020)
71. Cassirer E. *The Myth of the State*. New Haven : Yale University Press, 1946. 303 p.
72. de Marinaleda C. Mariana Pineda, la heroína del pueblo. URL : <https://elestado.net/2019/05/26/mariana-pineda/> (дата звернення: 05.10.2020)
73. Diversas oraciones a Santa Bárbara. URL : <https://www.andu.es/Barbara/Oraciones.htm> (дата звернення: 09.10.2020)
74. Hollis C. Color in selected dramas of Federico Garcia Lorca. URL : <https://archive.org/details/colorinselectedd00holl/mode/2up/search/.+Color+in+selected+dramas+of+Federico+Garcia+Lorca.?q=.+Color+in+selected+dramas+of+Federico+Garcia+Lorca>. (дата звернення: 22.04.2020).
75. Lorca F. Bodas de sangre. URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bodas-de-sangre-775113/> (дата звернення: 27.07.2020).
76. Lorca F. Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores. URL : <https://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/drosita.pdf> (дата звернення: 27.07.2020).
77. Lorca F. La casa de Bernarda Alba. URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-bernarda-alba-775125/> (дата звернення: 01.08.2020).
78. Lorca F. G. Mariana Pineda. URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mariana-pineda-romance-popular-en-tres-estampas-775089/> (дата звернення: 04.09.2020).
79. Lorca F. G. Yerma. URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/yerma-775116/> (дата звернення: 03.08.2020).
80. Luna tendida, marinero en pie. URL : <http://161.116.36.139/paremiom/en/proverbs/luna-tendida-marinero-en-pie> (дата звернення: 02.01.2020).
81. Martín E. Federico García Lorca, heterodoxo y mártir : Análisis y proyección de la obra juvenil inédita. Madrid : Siglo XXI de España Editores, 1986. 455 p.



82. Monleón J. Una crónica de la cursilería española. García Lorca F. «Doña Rosita la Soltera». Barcelona, 1975.
83. Mozo C. El material folklórico de Mariana Pineda de Federico García Lorca. URL : <http://hdl.handle.net/10498/19339> (дата звернення: 02.01.2020).
84. Nanas andaluzas populares. URL : [https://www.wikanda.es/wiki/Nanas\\_andaluzas\\_populares](https://www.wikanda.es/wiki/Nanas_andaluzas_populares) (дата звернення: 03.08.2020).
85. Refranes españoles. URL : <https://losrefranes.net/> (дата звернення: 27.07.2020).
86. Serrano C. Mariana Pineda (1804 – 1831). Mujer, sexo y heroísmo / eds. I. Burdiel y M. Pérez Ledesma. *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid : Espasa Calpe, 2000. P. 116–117.
87. Serur R. Yerma y el hijo imposible. *Debate Feminista*. 2003. № 29. P. 257–264. DOI : <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.29.1024>
88. Stanton E. The Poetry of Federico García Lorca and «Cante Jondo». *South Atlantic Bulletin*, vol. 39, no. 4, 1974, pp. 94–103. DOI : 10.2307/3198236