

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.

**ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПОЕМ І ПОЕЗІЙ Ф. Г. ЛОРКИ ТА ЇЇ
ВІДОБРАЖЕННЯ В ПЕРЕКЛАДАХ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

Магістерська робота студентки
факультету української філології
групи ЗУМЛ-м-14
II (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності 014.01 Середня освіта
(українська мова і література)
Сулименко Катерини 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

Сулименко К. С. Художня образність поем і поезій Ф. Г. Лорки та її відображення в перекладах українською мовою : рукопис, Кривий Ріг, 2020. 80 с.

У магістерській роботі досліджено теоретичні засади художньої образності, проблеми вивчення художнього образу, історія й проблеми перекладацької діяльності в Україні. Проаналізовано й досліджено особливості передачі художнього образу в поемах і поезіях Ф. Г. Лорки в українських перекладах. Матеріалами аналізу є українські переклади Василя Стуса, Миколи Лукаша та Ольги Здір.

Ключові слова: образ, поезія, вірш, романсеро, переклад, символіка.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. НАУКОВА ПАРАДИГМА ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ	8
1.1. Теоретичні підходи до розуміння художньої образності	8
1.2. Проблеми вивчення художнього образу в літературі	13
1.3. Містична образність як поетичний феномен людства.....	18
Висновки до першого розділу	24
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПОЕМ І ПОЕЗІЙ Ф. Г. ЛОРКИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ ВЕЛИКОГО АНДАЛУСІЙЦЯ	26
2.1. Розвиток перекладацької діяльності в Україні	26
2.2. Проблеми художнього перекладу в українському перекладознавстві	33
2.3. Ф. Г. Лорка як ключова постать іспанської поезії	40
2.4. Особливості поетичних перекладів Ф. Г. Лорки у творчості українських письменників	43
2.5. Перекладацькі трансформації Василя Стуса	47
2.6. Особливості передачі образів-символів у поезіях Ф. Г. Лорки українськими перекладачами	53
Висновки до другого розділу.....	72
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	76

ВСТУП

Такий самобутній і складний феномен, яким є літературна спадщина Ф. Г. Лорки, передбачає можливість застосування різних шляхів інтерпретації. Твори іспанського письменника вже давно увійшли до скарбниці світової літератури. Не лише іспанці, а й дослідники всього світу намагаються доторкнутися до таємниці його творчості, але складність і багатозначність вишуканих поезії і театру дають змогу знаходити нові інтерпретації і продовжувати осмислення цього феномену. Майже в кожному дослідженні, що з'являється в Україні чи на пострадянській території, стверджується трагічність Ф. Г. Лорки, і перед читачем, який не володіє іспанською, постає песимістичний поет, на перший план виходять смерть і трагедія, а барвистість і життєрадісність його поетичного світу відходять на другий.

Увага вітчизняних учених спрямована здебільшого на п'єси Ф.Г.Лорки, при тому, що ґрунтовних досліджень, присвячених саме ліриці, немає. Бібліографія його українських перекладів є дуже багатою: М. Іванов, І. Качуровський, Л. Первомайський, Ю. Тарнавський, М. Лукаш, В. Стус, Д. Павличко, Ю. Покальчук, Є. Дроб'язко, С. Борщевський, М. Москаленко, А. Яні, Д. Дроздовський, І. Драч, Г. Латник «на практиці відтворили і продовжують відтворювати «космічну єдність» лорківської поезії, поки науковці шукають засоби її теоретичного обґрунтування» [31, с. 275]. Певну нішу займають компаративні студії ліричної спадщини Ф. Г. Лорки: часто його лірику зіставляють з лірикою Б.-І. Антонича, Т. Рязанцева та О. Єременко, співвідносять окремі мотиви творчості Ф. Г. Лорки та О. Стефановича і М. Драй-Хмари відповідно. Але, безумовно, українському літературознавству не вистачає досліджень лорківської поезії під різними кутами зору: потенціал поетичного доробку творця, глибоко закоріненого в міфологічному, пропонує безліч можливостей. Окрім того, як доводить О. Пронкевич, роль іспанської культури в конструюванні української

ідентичності не можна недооцінювати, тому питання недостатньої дослідженості доробку Ф. Г. Лорки є важливим не лише у світлі популярності віршів і драматургії іспанського письменника у світі, а й з точки зору його соціально-культурного значення в умовах сучасних геополітичних обставин.

Художній образ є однією з найважливіших і найбільш складних категорій мистецтва. Саме художній образ пояснює специфіку мистецтва як художньої, естетичної й культурологічної діяльності, водночас, вбираючи неповторність вираження в кожного з його видів.

Проблема специфіки художнього образу привертала увагу вчених упродовж усієї історії розвитку цивілізації. Тому склалося досить розгорнуте уявлення про це поняття, завдяки працям Р. Барта, М. Бахтіна, В. Белінського, Ю. Борєва, М. Епштейна, Г. Гачева, М. Гіршмана, Г. Гегеля, Н. Гея, К. Горанова, В. Кожінова, О. Лосева, П. Палієвського, О. Потебні, І. Роднянської, І. Фізера, М. Храпченко, Ф. Шелінга, Г. Шпета та багатьох інших.

Актуальність поезії і драматургії Ф. Г. Лорки зумовлюється і загальним контекстом, і ментальною подібністю андалузців та українців, і націєтворчим значенням текстів іспанського генія. Поетичні і драматичні твори Ф. Г. Лорки не випадково входять до надбань світової літератури. Не лише іспанці, а й науковці всього світу давно намагаються пізнати таємницю його творчості, проте, вона настільки різнобічна, що досі дає змогу знаходити неочікувані інтерпретації.

Слід відзначити, що зацікавленість вітчизняних дослідників спрямована, здебільшого, на п'єси Ф. Г. Лорки, тоді як вичерпних аналізів саме поезії немає. Згідно з тим бібліографія перекладів ліричних творів Ф. Г. Лорки (і на українську мову, і на російську) є багатою. Змалювання культурних ключових позицій поезії Ф. Г. Лорки в українських перекладах присвячені праці Р. Кочура, М. Москаленко, А. Пронкевича та ін. Однак саме до літературознавчого аналізу поетичних здобутків простежується досить стриманий інтерес.

У творчому доробку найзагадковішого і найвитонченішого іспанського поета ХХ століття є малодосліджені віхи. Досить часто читачеві не зрозумілі образи поета. Ф.Г. Лорка щодо цього зазначав: «Нічого не поробиш. Я це саме так бачу» [32, с. 153]. Поетові був притаманний геніальний хист бачити й чути. Інтегроване переплетіння асоціацій утворює фантастичний поетичний всесвіт митця. Як бачимо, ліричній спадщині Ф.Г. Лорки необхідне комплексне вивчення з цієї точки зору.

Викладене вище засвідчує те, що тема магістерської праці є **актуальною**.

Мета роботи полягає у дослідженні змісту й сутності художнього образу і самобутнього новаторського стилю Ф. Г. Лорки, уособленого в його поетичних творах, а також в аналізі символіки заявлених віршів та зіставлення їх у різних перекладах.

Для досягнення зазначеної мети були поставлені такі **завдання**:

- визначити специфіку й новаторство творчого шляху Ф. Г. Лорки в культурі;
- розглянути традиції іспанської поезії, що вплинули на художній стиль автора;
- дослідити ліричний настрій і містичні образи в поезіях Ф. Г. Лорки;
- проаналізувати особливості поезій митця в українських перекладах індивідуального стилю й поетики автора.

Об'єктом дослідження магістерської роботи є поетичний доробок Ф. Г. Лорки.

Предметом дослідження є художня образність поезій Ф. Г. Лорки.

Джерельною базою послужили українські переклади творів Ф. Г. Лорки: переклад В. Стуса «Гітара», «Балада про чорну тугу», «Циганка-черниця», М. Лукаша «Газела про темну смерть», «Циганка в черницях», О. Здір «Циганка-черниця»..

Основні методи дослідження: теоретичний аналіз (вивчення основних теоретичних понять художньої образності); критичний аналіз (дослідження

проблеми перекладацької діяльності); теоретичний синтез (узагальнення теоретичних відомостей про художню образність); системний аналіз (добір фактичного матеріалу та його групування); описовий метод (опис мотиваційних особливостей номінації нових назв); метод порівняння й узагальнення, метод вивчення науково-методичної літератури і періодичних видань.

Наукова новизна магістерської праці полягає в тому, що дає подальшу перспективу продовження літературознавчого дослідження художніх образів і способи їх вираження в поетичному доробку Ф. Г. Лорки.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в тому, що результати магістерської роботи можуть бути використані у практичній професійній діяльності вчителів при підготовці до уроків зарубіжної літератури, а також викладачами і студентами філологічних факультетів закладів вищої освіти.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури, який нараховує 55 позицій. Повний обсяг дослідження становить 80 сторінок, із яких 74 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВА ПАРАДИГМА ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Теоретичні підходи до розуміння художньої образності

В наші часи наукові дослідження про літературу все менше підпорядковуються теорії про те, що література це мислення художніми образами, а інтерпретування художнього твору – це майже завжди інтерпретація образної, тобто правдивої дійсності. Усі літературні твори – це най частіше система макро- і мікрохудожніх образів, що відображують найважливіші ідейно-естетичні сенси літературного твору. Етап образності художнього твору створює основу його цілісності, разом із рівнем жанрово-стильовим, синтаксично-ритмічним тощо, і саме різні погляди на образність пояснюють структуру показаного письменником художнього світу.

Недивлячись на особливий інтерес до художнього образу в різних сферах мистецтва, дослідження його місця в літературознавстві поки що вивчено недостатньо, що обумовлено насамперед багатоплановістю цього поняття. Саме тому ми поставили за мету окреслити розвиток художнього образу, його зміст і сутність у перекладеному художньому творі.

Категорію «художній образ» відносять до філософської естетичної науки, що пояснюється особливою функцією образу в мистецтві – відображати у специфічній формі об'єктивну реальність. Це спонукає до розгляду образу як «першоелемента» мистецтва. Відтак, у естетиці та мистецтвознавстві більшість проблем досліджуються на матеріалі виникнення, існування і сприйняття художнього образу.

Європейська естетична думка щодо категорії художнього образу об'єднала принцип античної риторики і засади християнської естетики. Риторичні погляди художнього образу обґрунтовувалися нормативними поетиками (особливо в епоху класицизму), а на практиці виражені на рівні

стилістичних прийомів. Натомість ідейна суть художнього образу (як образу власне Богом створеного світу) виражалася в численних релігійно-філософських трактатах європейських мислителів. Насамперед, це були трактати про творчу природу генія (особливо актуальні в добу Романтизму), про спроможність особистості зрозуміти щось надприродне, врешті, про божественну природу людської мови. Антична риторика і християнська естетика взаємно доповнювали одна одну і склали разом виняткову теорію художнього образу в історії європейської естетичної думки. Крім того, європейські теорії мистецтва у свою чергу намагалися охопити весь досвід різних мистецтв.

Аналіз існуючих досліджень і публікацій демонструє, що найбільш прийнятним філософським визначенням художнього образу вважається розуміння художньої ідеї і художнього образу, як виразу абстрактної ідеї в конкретній чуттєвій формі [23, с. 14]. Воно дає можливість виділити особливість художнього, образного мислення в порівнянні з іншими формами пізнавальної діяльності людини: абстрактним і конкретно-чуттєвим мисленням. Тому науці відомі такі підходи до вивчення художнього образу: виокремлення власне естетичних і художніх проблем – особливості художнього відображення, типізації й узагальнення, відносності художнього образу, а також покликання на різносторонні точки зору філософського аналізу, приєднування матеріалів психології, семіотики й інших наукових дисциплін, що виносять вивчення образу за межі його художньої специфіки. Багатоаспектність розвідок художнього образу пояснюється тим, що, як в естетиці, так і в мистецтвознавстві під категорією «образне» розуміють як окремі виражальні прийоми, метафори, порівняння, так і дещо цілісне, певне художнє утворення – персонаж, мотив, ідею, тобто зміст усього твору або ж сам твір.

Художній образ – особлива форма естетичного освоєння світу, за якої зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі

абстрактних понять. Формою мислення в мистецтві виступає художній образ. Це основа будь-якого виду мистецтва, а спосіб творення художнього образу – головний критерій приналежності до різних видів мистецтва. Образи виникають у свідомості людей під впливом реальної дійсності, сприйнятої за допомогою органів чуття. Вони є копіями, відбитками дійсності. Образи зберігаються в пам'яті і можуть бути відтворені уявою. На основі образів пам'яті митець створює нову реальність – художній образ, який у свою чергу викликає у свідомості людей (слухачів, глядачів) низку уявних образів. У художньому творі образ виступає на перший план, і через нього пізнається значення, думка, ідея.

В аспекті літератури, як виду мистецтва, художній образ – це центральна категорія, а також символ літературної творчості. Він виступає універсальною формою освоєння життя й одночасно методом її осягнення. У художніх образах осмислюється громадська діяльність, конкретно-історичні катаклізми, людські почуття й характери, духовні устремління.

Художній образ завжди виступає єдністю об'єктивного і суб'єктивного. Усе, що взято безпосередньо з дійсності – це об'єктивне в образі, а суб'єктивне – те, що додається до образу творчою ідеєю автора. Об'єктивне, що митець бере в дійсності, суб'єктивне – про що митець думає, його думки, оцінки, його бачення світу. Художній образ – це не саме тільки відображення окремих явищ життя, а й своєрідний автопортрет митця слова. За образом постійно знаходиться його засновник. Суб'єктивність завжди демонструє самобутність автора. Сприйняття художнього образу також має об'єктивні та суб'єктивні характеристики. Стикаючись із художнім образом, у читача з'являється можливість отримати істинну інформацію щодо його створення і водночас відчувати власні переживання, почування, дати йому свою оцінку.

У наукових поглядах художній образ відрізняється живою індивідуальністю. Художній образ може відобразити не тільки факти життя, але й нести в собі своєрідне узагальнення життєвих явищ, проникати в їх сутність, розкривати їх внутрішнє буття. У художньому образі об'єднуються

як риси живого слідування, так і риси абстрактного мислення. Художній образ – це суцільна і завершена характеристика життєвого явища, яка поєднується з художньою ідеєю твору і проявляється в конкретно-чуттєвій, естетично визначеній формі. Визначені підходи до розуміння сутності художнього образу характерні для його естетичного тлумачення. Тож, як кардинальна категорія естетики, художній образ відбиває сутність художньої творчості: це «форма мислення в мистецтві і засіб відображення й моделювання дійсності, якому властиві окремі специфічні риси» [41, с. 42]. Звичайно, кожен вид мистецтва обирає своєрідні засоби створення художнього образу: слово; рух і пластика; колір і перспектива; звук і ритм тощо.

Розуміння словесного мистецтва на вітчизняному ґрунті започатковується ще на ранньому етапі становлення української літератури. До «Ізборника» Святослава (1073 р.) потрапив фрагмент із поетики болгарського автора Г. Хуровського під назвою «Про образи», у якому подано визначення й тлумачення 27 образотворчих понять. Але, на думку П. Білоуса, неможна стверджувати, що давні українські письменники керувалися викладеною у «Збірнику» 1073 р. теорією образотворення, бо ні в їхніх творах, ні в інших джерелах не виявлено доказів цього [4, с. 336].

Особливий внесок у розвиток поняття «образ» як елемента філософської й естетичної думки належить Г. Гегелю. Ще на початку ХІХ ст. він вбачав в образі таке «явище, у якому безпосередньо через саме зовнішнє ми в нероздільній єдності з ним пізнаємо субстанційне, а тим самим перед нами з'являються у внутрішньому світі уявлення в якості однієї і тієї ж цілісності, як поняття предмета, так і його зовнішнього буття» [41, с. 43]. Згідно з Гегелем, образ дає змогу людині побачити предмет у всій його реальній конкретно-чуттєвій повноті.

Завдяки вченню Гегеля поняття «образ» стає центральною категорією філософського аналізу мистецтва, його ставлення до дійсності, його специфічною структурою. Проте в Гегеля воно означало тільки формальну

сторону мистецтва, а не єдність форми і змісту.

Істотний крок уперед був зроблений В. Белінським, який досліджував питання народження художнього образу. Акт творчості, вважав він, заснований на «поетичному ясновидінні» художник несподівано відчуває потребу творити, а потреба «веде за собою ідею» і «поступово ця ідея прояснюється перед його очима, вбирається в живі образи». Також він критикував наївно-механічні уявлення, за якими література, і у свою чергу літературні персонажі пригадуються шляхом «збиранням» окремих рис, розсіяних у природі, оскільки всяка механічна дія – збирання окремих людей – обмежувала б вільну творчість.

Коли йдеться про дослідження такої естетичної категорії, як словесний художній образ в українському літературознавстві, то слід насамперед згадати вчення про художній образ О. Потебні. Саме цей філолог ґрунтовно досліджував як суть художнього мислення, так і структурні особливості словесного художнього образу – фундаментальної складової частини такого мислення. Із проблемою художнього образу, зокрема з його внутрішньою структурою, пов'язане коло основних теоретико-літературних ідей О. Потебні. На думку М. Коцюбинської, погляд на художній образ як на одну з форм пізнання, закономірну й необхідну в загальному розвитку людської думки, є найціннішим у всій філологічній концепції О. Потебні. Визначний філолог обґрунтовує це положення насамперед на прикладі таких образних слів, якими є тропи. Для вченого образне слово – не прикраса, а елемент художнього мислення, до того ж О. Потебня завжди послідовно обстоює художню необхідність образного мислення [20, с. 47].

О. Потебня вважав, що троп, образне слово, образ взагалі – це не та форма, в яку «одягається» вже готова поетична думка. Це та форма, у якій вона «народжується» й існує, за допомогою якої художник пізнає дійсність. Звідси іде розуміння О. Потебні художнього твору не як іграшки й розваги, а як серйозного і повноправного чинника в пізнанні людиною світу [20, с. 47]. Для О. Потебні слово – це щось більше, ніж простий матеріал поезії, ніж

форма вираження поетичного змісту, воно становить певною мірою «плоть» художнього образу [20, с. 49].

Своєрідним доповненням до положень О. Потебні (переважно дискусійним) можуть бути думки Г. Шпета, відомого російського філософа, автора фундаментальної розвідки «Внутрішня форма слова (етюди і варіації на теми Гумбольдта)». Г. Шпет зазначав, що «образ на полотні тільки «образ», метафора; поетичні образи – фігури, тропи, внутрішні форми». І далі: «Психологи зробили поезії поганий дар, витлумачивши, передусім, внутрішню форму як образ зоровий. Твердження, що внутрішня форма – живописний образ, є неправильним. Зоровий образ перешкоджає поетичному сприйняттю. Приймати зоровий образ за поетичний – те саме, що вважати будь-яку інтуїцію зоровою. Напружуватися до зорового образу «пам'ятника нерукотворного» або «огненного глагола», будь-якого «образу», будь-якого символу – де форми не зорові, а фіктивні – означає, напружуватися до нерозуміння і до несприйняття поетичного слова» [51, с. 354-355].

Літературознавець М. Храпченко виділив чотири «сфери» образу: 1) віддзеркалення узагальнених рис дійсності, розкриття складності духовного життя людей; 2) вираження емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості; 3) втілення життєвого ідеалу, створення естетичного значущого предметного світу; 4) внутрішню орієнтацію на читацьке сприйняття й естетичний вплив твору на читача.

1.2. Проблеми вивчення художнього образу в літературі

Активний процес дослідження проблематики художнього образу починається у 18 ст. Він пов'язаний з іменами таких видатних філософів, як: Г. Лессінг, Д. Дідро, Ф. Шіллер та ін. Усвідомлення художнього образу як відображення світоглядних ідей письменника, його поглядів і міркувань належить видатному представнику «веймарському класицизму» – Ф. Шіллеру. Надалі філософська проблема сутності художнього образу

привертає увагу Ф. Шеллігна, Г. Гегеля, сучасних науковців Л. Левчук, Б. Галєєва, М. Кагана, О. Потебні та ін. Висновком наукових досліджень є те, що художній образ перебуває в тісній єдності трьох станів: ідеального – у свідомості письменника, матеріального – у створенні автором художнього предмета і знову ідеального – у свідомості слухачів, читачів, глядачів. Отже, художній образ мистецького твору завжди скерований на діалог, у кожного читача є можливість через образ вести розмову з його автором, тобто спілкуватися і з художнім образом, і з його творцем.

Одною з провідних тем у працях літературознавців періоду ХХ ст. була проблема художнього образу. Чисельну кількість розвідок цього питання в той час здійснили в контексті сприйняття й інтерпретації ідей О. Потебні. Насамперед увага зосереджувалася на вивченні проблеми художнього образу в літературі. У зв'язку з цим на особливу увагу заслуговують досягнення семіотики і пошуки різноманітних семіотичних напрямів літературознавчих досліджень. Усе підпорядковувалося тому, що художній образ за своєю суттю є явищем знаковим. У літературознавстві художній образ тісно пов'язаний у цьому аспекті також із лінгвістичними дослідженнями. При інтерпретації художніх образів у поетичній цілісності твору важливим є інформативний рівень або комунікативно-знаковий. Питання інформативності художнього образу порушував свого часу В. Зарецький у статті «Образ як інформація». Дослідник зазначав, що «початковим словесним образом є будь-який відрізок мовлення (словосполучення або окреме слово), який несе в собі образну інформацію, нерівнозначну власному значенню окремо взятих слів, елементів даного мовлення» [27, с. 48].

Ці думки передують сучасним літературознавчим розвідкам, де образ розглядається як складова частина такого поняття, як дискурс. Мінімальну одиницю образної інформації В. Зарецький називає мікрообразом (образ-судження, образ-назва, образ-троп і т. п.) [27, с. 49].

З-поміж російських літературознавців, які багато в чому по-новому інтерпретували проблему художнього образу в літературі, варто виділити

ім'я М. Бахтіна, який зібрав колосальний досвід західного літературознавства (передовсім німецького – М. Шеллера, Л. Шпіцера, Е. Кассіра) і зробив самостійний підсумок різноманітних аспектів вивчення художнього образу в російському літературознавстві. До речі М. Бахтін критикував деякі аспекти концепції О. Потебні. М. Бахтін виходить у своїх поглядах з інших засад, і в його концепції на увагу заслуговують три важливі положення щодо теоретичного аспекту проблеми художнього образу. По-перше, М. Бахтін дуже чітко формулює проблему співвідношення реальної і художньої дійсності, наголошуючи на творчій силі художнього образу щодо власне поетичної дійсності; ця ж сила є такою, що «вбиває» реальну дійсність заради народження художньої дійсності. М. Бахтін вбачає в цьому магічну силу образу, «установку на незнищувальність предмета» [2, с. 67].

По-друге, у роздумах М. Бахтіна чітко простежується своєрідний алгоритм, завдяки якому стає можливим зазначене вище «вічне життя» образу в слові. Цим алгоритмом є категорія пам'яті [2, с. 79].

Нарешті, по-третє, однією з найважливіших думок М. Бахтіна є міркування про зв'язок художнього образу й поетичної цілісності твору. Літературознавець чітко визначає органічну єдність художнього образу і художнього цілого, яке цей образ репрезентує [2, с. 375].

Здебільшого розвідники-науковці вважають, що саме категорія художнього образу може відрізнити мистецтво від інших сфер духовного життя людини. Будь-який художній твір формується з художніх образів, при цьому їх чисельність неможливо підрахувати, тому що образ постає на кожному з рівнів художнього твору. Так, художній образ в архітектурі статичний, а в літературі динамічний, у живописі зображувальний, а в музиці інтонаційний: одні жанри представляють художній образ в образі індивіда, в інших демонструють як образ природи, у третіх – речі, у четвертому знаходять уявлення людської дії, середовищі в якому воно розгортається.

Можна виділити два підходи до вивчення художнього образу. Перший підхід – це виокремлення естетичних і художніх проблем, таких як:

особливості художнього відображення, типізація й умовність художнього образу. Інший підхід пов'язаний із зверненням до матеріалу психології, семіотики й інших наукових дисциплін, що дещо виводить вивчення способу за межі його художньої специфіки. «Належність категорії художнього образу до філософської естетичної науки пояснюється зазвичай особливим призначенням, особливою функцією образу в мистецтві відображати в специфічній формі об'єктивну дійсність» [33, с. 37]. Однак, вважає О. Мігунов, досліджувана категорія настільки популярна в естетиці й мистецтвознавстві ще й тому, що поряд із законами і логікою художнього відображення вона втілює в собі також закономірності інших зовнішніх сторін мистецтва. У художньому образі відображені або виражені найбільш суттєві особливості мистецтва в цілому, що нерідко змушує розглядати образ як «ядро» або нерозкладний «першоелемент» мистецтва. Розгляд проблеми з таких боків дає можливість забезпечити певною зручністю дослідження багатьох естетичних і художніх проблем на матеріалі вивчення, виникнення, існування і сприйняття художнього образу. Насамперед щодо багатоплановості предмета дослідження. Слід відзначити, що естетиці властиві як окремі виразні прийоми, метафори, порівняння, так і щось цілісне, збільшене художнє утворення – персонаж, мотив, навіть художня ідея, тобто сенс усього твору.

Художній образ – необхідна ланка будь-якого твору мистецтва. Функціонування художнього образу, його структурне наповнення тісно пов'язане з еволюцією художніх систем.

Протягом ХХ ст. утворилися два різних підходи до дослідження суті художнього образу. Одні вчені (О. Ахманова, В. Виноградов, І. Роднянська) пояснювали художній образ у літературі як суто мовне явище, як властивість мови художніх творів, інші (П. Палієвський, М. Храпченко) вбачали в ньому більш складне явище, яке втілювалося в зміст художнього твору, причому не тільки деталей зовнішньої форми, але й внутрішньої, предметно-образотворчої і ритмічно виразної.

Художній образ у літературі, на думку К. Горанова, є «формою відображення життя й узагальненою картиною світу. Мистецтво перетворює життя умовно, символізує другу природу, організовану за законами краси. Це не дійсність, а її образ, і зіткнутися з нею можна лише за допомогою уяви. Образ містить духовну діяльність людини, це предмет, наділений рисами знака» [13, с. 187].

У ХХ ст. одним із провідних законів творення художніх образів визначається типізація людських характерів і явищ дійсності, яка, на думку В. Кудіна, є «основою змісту певного художнього твору [21, с. 5]. О. Ревякін стверджував, що «типовий художній образ – це образ, у якому істотне й індивідуальне перебувають в органічній єдності, де істотне проявляється в неповторно індивідуальному образі живої людини або явища» [37].

В основі кожного літературного типу лежать реальні факти, явища, особи. В одних випадках узагальнення письменника відбувається на основі одного реального прототипу або прообразу; в інших на основі багатьох подібних, схожих явищ і осіб. Типізація в художній літературі властива лише певним літературним напрямам і письменникам. Вищою формою художньої типізації, на думку О. Ревякіна, є реалістична типізація, що полягає в основному в тому, що «типові людські характери і явища відтворюються в об'єктивному правильному конкретно-історичному вираженні, у притаманній їм внутрішній логіці, у соціально-психологічній визначеності і повноті, обумовленій їх суспільним середовищем, зокрема, національними відмінностями, у розвитку, у світлі того чи того соціально-естетичного ідеалу» [37]. Істотною відмінністю в підході літературознавців до вивчення проблеми є те, що для них основну роль грає змістовна складова художнього образу і місце, яке він займає в конструкції твору.

1.3. Містична образність як поетичний феномен людства

Однією з головних рис нинішнього суспільного розвитку є неймовірна цікавість до невідомого й містичного в різних сферах людської діяльності. Під час активної переоцінки цінностей містичний досвід не може не викликати підвищеного інтересу, який набуває вселюдського характеру. Як будь-яке суспільне явище, феномен містичного завжди знайде своє відображення у творах мистецтва, зокрема й у світовій літературі [22, с. 45].

Проблема художньої реалізації провідної ідеї містичного була завжди в центрі уваги науковців як явище духовного життя людини. Її дослідженням захоплювалися літературознавці, релігійні діячі, філософи, культурологи. Серед них виділяємо такі постаті: О. Белий, Є. Мелетинський, С. Булгаков, В. Полікарпов, О. Ладова, Г. Шолем, М. Еліаде. У їхніх працях прослідковується науково-теоретичний концепт, що в ході реального розкриття поняття містичного звертання до релігійного досвіду християнства, іудейства, язичництва є однією з точок зору його вивчення.

Містика яка існує з глибокої давнини й донині, яка володіє прихованою можливістю існування в соціокультурній історії світу, на противагу історії культури володіла безліччю інтерпретацій, з-поміж яких виділялася здебільшого негативним оцінюванням даного феномена.

Відмінна риса у визначенні містики, як інтерпретації й оцінки її ролі в глобальній культурі, історично були зумовлена сутністю феномену і специфікою культурного середовища, в якому відбувалася його інтерпретація й оцінка.

Містика (грец. *Mystikos* – таємничий) – це несвідоме, ірраціональне релігійне світосприйняття, закорінене в індивідуальних переконаннях людини, що можуть не відповідати засадам канонічного віровчення [29, с. 5]. За трактуванням філософа М. Бердяєва, «містика є реалізм, відчуття реальностей, злиття з реальностями; раціоналістичний же позитивізм є ілюзіонізм, утрата відчуття реальностей, розрив між реальностями світу.

Єство містики – у практичній сфері й полягає в науці про цю або ту форму виходу людини поза межі її власного єства і зближення її – у тій або тій формі – до божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом, з'єднання з Богом, «обожнення» форми такого зближення [48, с. 212].

С. Аверинцев визначає містику як релігійну практику, метою якої є переживання в екстазі безпосереднього «єднання» з абсолютном, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, які виправдовують, осмислюють і регулюють таку практику [1, с. 563].

На думку Ю. Шабанової, «містика – це вчення «про універсальну сутність трансцендентної реальності та її осягнення шляхом внутрішнього розширення свідомості і єднання індивідуального «Я» з абсолютним Духом» [49, с. 18].

Розуміння про містичне у свідомості митця може не збігатися з поняттям «містичне», представленим читачеві як новаторське в тексті твору. Тому, враховуючи всі можливі види тлумачень містичного в текстах, ми додержуємося визначення містичного в художній літературі в широкому значенні: як утіленого у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвого досвіду пасивного пізнання людиною таємного, надприродного і можливого спілкування з ним [22, с. 46].

За відсутності чіткого розуміння суть феномена містичного зумовлює неможливість визначити жанр. Слід звернутися до роздумів О. Червінської, яка стверджує, що «містичне як реально присутній складник свідомості, а, тим більше, творчої свідомості, залежно від авторських жанрових уподобань, може бути наявним компонентом практично будь-якого жанру» [22, с. 46].

Отже, абсолютна більшість наведених визначень схильна пов'язувати містику тільки з релігією, процесом духовного осягнення і воз'єднання людини з Богом і констатувати її вираження в релігійно-філософських навчаннях. Як у містиці, так і в релігії, кожна людина прагне віднайти потрібний шлях до свого порятунку, однак, якщо в релігії, яка закликає людину до покори, вона більше покладається на Бога і просвітлення, то

містика – це активне втручання людиною в божественне приречення, це спроба зміни божественної волі волею людини, божественної всемогутності всемогутністю людини; будучи пов'язаною з діяльністю людини, вона стимулює процес розвитку пізнання [7, с. 34].

Відтак, містика являє собою надприродні явища і наслідки духовної практики, зокрема зв'язок із потойбічним світом і надприродними силами [40]. Уявлення про містику поєднується з концептом містичного. Коли у свою чергу, містичне – це щось невідоме, загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване.

Однією з ознак теперішнього громадського розвитку є інтенсивна зацікавленість до незбагненого й містичного в будь-якій сфері людської діяльності. В умовах заповзятої переоцінки цінностей містичні диваки викликають підвищену цікавість, що надає їм загальнолюдського характеру. Як і кожне загальне явище, феномен містичного відображається у творах мистецтва, зокрема в сучасній українській і світовій літературі.

Світ художньої літератури в загальнокультурному процесі займає одне з центральних місць і є однією з найбільш довершених форм змалювання буття людини у всій його складності. І звернення митців у цьому складному процесі до містики є скоріше явищем закономірним, аніж спонтанним, адже містика – це одна з реалій світу, що оточує людину, і є складовою її світовідчуття [40].

Містичне як джерело художньої творчості пов'язували зі специфічним хронотопом, внутрішнім осянням, натхненням, що поривається до іншого світу, втілює епістемологічні можливості богопізнання, осягнення космософії, коли антитетична демонізму божественна духовність сприймається як любов [3].

У ХХ ст. вивчення образності одержує розвиток у працях науковців, які визнають сучасний підхід до вивчення цих явищ, пориваючись зазначити семантику тропів, створити їх базовий словник, описати типи слів і синтаксичних конструкцій, на тлі яких реалізуються тропи, схарактеризувати

тропи як елементи соціально-ідеологічної оцінки.

Образність – мовна реалізація чуттєвого уявлення або асоціації, що лягла в основу найменування певного елемента дійсності з різним ступенем виразності, що виступає як внутрішня форма слова [50, с. 176].

Образність коливається від цілком однозначних випадків звуконаслідувальної, семантичної, словотвірної мотивованості знака до неоднозначних і невиразних виявів символізму звукового з різноманітними проміжними випадками між цими явищами [50, с. 176].

Образність є своєрідним методом художнього освоєння реальності, неповторною мовою мистецтва. Саме вона дає можливість нам легко перебувати в його просторі, пробувати на себе чужі долі й обставини, переживати їх, як свої, відкривати в ньому духовні показники і поштовхи для подальшого життя. Художній образ зосереджує в собі все: творчий задум, пошук потрібних чітких засобів, внутрішню діалектику творчого перебігу, закономірності художнього сприйняття й, наостанку, програму соціокультурного буття витвору. Образ працює звуком, словом, кольором, пластикою, рамкою кадру тощо, вимагаючи матеріального вираження зображальних, виразних, композиційних та інших складників образної конфігурації.

Мистецтво систематично здійснює загальний характер природного ставлення, спрямований на споріднення стосунків людини зі світом, змінюючи людську практику на художню дійсність. Його власною неповторністю, яка надає цю спроможність, демонструє художній образ – спосіб художнього перетворення реальності з погляду людських потреб і суспільних уявлень про ідеальність.

Зв'язок мистецтва з художньою якісністю не є причиною вбачати в образі щабель у досягненні художньої досконалості. Образність – мета всіх зусиль митця – є творенням специфічної реальності, яке універсалізує персональні уявлення про багатомірну людську дійсність: художній образ виступає тут як її пізнання, як її освоєння, як форма впорядкування знань про

неї.

Художній образ занурює людину в особливу, напружену, почуттєву атмосферу, що перетворює предмет художнього сприйняття на складову її внутрішнього світу, а його ціннісну програму – на орієнтир її власного буття. Відчуття справжньої причетності до життєвих обставин, діяльностей і вчинків, існуючих поза межами її особистої практики, розсуває просторово-часові рамки її фізично обмеженої вітальності, наділяючи новим знанням, корисним для подальшого самовизначення в мінливому плині життя.

У мистецтві уявлення про містичне мало відношення до давньогрецьких містерій, пов'язаних із культом Діоніса та Деметри. Його звички були підтвержені «Ліствицею» Івана Синайського (VII ст.), апофатичним текстом псевдо-Діонісія Ареопагіта (V – початок VI ст.), а також анонімним «Містичним богослов'ям», «Божественними іменами», «Небесною ієрархією», зосередженими в антології «Добротолубство». Одні з найбільш ранніх форм містичних мотивів у літературі проявлено в поезії «містиків» Майстера Екгарда, Й. Тайлера, Г. Сайзе.

Гуманісти епохи Відродження вбачали в античній магії і містиці найважливіші засоби осягнення Божественних істин і вважали їх майже найвищими формами наукового знання. Тому відродження інтересу до античної культури супроводжувалося виникненням інтересу до античних релігійно-містичних віровчень. Зокрема в «Божественній комедії» Данте простежується своєрідний зв'язок античного космосу і християнської містики. З літератури епохи Просвітництва все містичне та чуттєве вигнане; єдине світосприйняття, яке пропонувалося релігією і метафізикою, зруйнувалося, на зміну їм прийшли наука, мораль і мистецтво. І навпаки, XIX ст., у свою чергу, протиставляє позитивізму інтуїтивізм, ірраціональне світосприйняття й відродження містицизму («Кандид» Вольтера та «Персидські листи» Монтеск'є) [19, с. 121]. В українському літературознавчому й філософському дискурсі містичне традиційно трактувалося переважно як релігійний феномен. Так, І. Франко вказує на

іраціональність, непізнаваність феномена містики, а основною її рушійною силою називає «безмежну любов, увільнену, наскільки на се дозволяла людська вдача, від примішок усього тілесного, любов до бога і до людей» [47, с. 40]. Солідаризується з ним І. Качуровський: «Містичне почуття – це почуття єдності індивіда з Абсолютом» [17, с. 676]. Дослідник здійснює спробу класифікації жанрів містичної літератури і виокремлює такі три групи: жанри, спільні для більшості літератур (гімн, молитва, заклинання, проклін, присяга); жанри, локалізовані територіально або обмежені певною релігією (єврейський псалом, буддійська джатака, суфійська притча тощо); жанри, обмежені історичними рамками (містична поема, видіння, містерії, міраклі) [17, с. 678].

Саме тому, аби врахувати можливий ракурс тлумачень містичного в текстах, ми дотримуємося визначення містичного в художній літературі в широкому значенні: як утіленого у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвого досвіду пасивного пізнання людиною таємного, надприродного і можливого спілкування з ним.

Згідно з проблемою нашого дослідження яскравим і неповторним мистецько-культурним явищем є звернення до містичних мотивів в англійській літературі Вікторіанської доби. Слід зазначити, що, починаючи з XIX ст., містика стає частиною культурно-побутового простору Англії і традицією дозвілля англійців. Вікторіанська доба була золотим століттям для містики, у цей час набувають значної популярності сеанси спіритизму, моторошні історії про привидів, що супроводжуються свідченнями очевидців, від яких холоне кров навіть у найзавзятіших скептиків.

Для літературознавства ця проблема також залишається актуальною й інтригуючою: адже найцікавіші літературні сюжети, мотиви, жанрові модифікації, важливі етичні й філософські проблеми пов'язані з категоріями сакрального й містичного. Елементи містичного від початку XIX ст., коли вони стали важливим чинником поетики новели романтизму, і надалі залишаються злободенними як в етичному й естетичному вимірах

літературних текстів, так і серед жанроорганізуючих начал: готична проза й сьогодні є одним із найпопулярніших жанрів у Європі.

Відтак, пульсація містичних мотивів у літературних творах як лонгітудно-художнє та культурологічне явище стає свідченням своєрідної, художньо неповторної форми розкриття особливостей авторського світосприйняття, його аксіологічної позиції і місця ірраціональних складових людського життя в духовному просторі суспільства протягом багатьох століть.

Висновки до першого розділу

Художній образ протягом тривалого часу накопичує в собі, підсумовує величезну кількість процесів дійсності, уявлення про світ, емоційний стан людини, естетичні ідеали. Бар'єри художнього образу поєднують сучасне життя людства в усьому його безмірному розмаїтті, це неозорі вільноти живого життя і творчості. Художній образ – це одна з основних галузей виконання мистецького твору, що відображає в собі слід на палітрі культури, змінюється відповідно до основних тенденцій і потреб суспільства. Особливість художнього образу оцінюється передусім тим, що він створює новий загадковий світ.

Велика кількість розвідок містичного в художній літературі починалися з ХІХ століття. Стратегія читацького вагання й напруження при створенні різноманітних барв містичного модусу тексту виявилася найпродуктивнішою і залишається в тренді й досі. Містика ще з давніх часів була знаряддям в різних галузях людської діяльності зокрема в літературознавстві, філософії, релігії та культурології, бо те що невідоме та науково не доведено завжди викликало інтерес у суспільства. Не дивно, що кожен з великих митців друкованого слова використовує містичні образи.

Художній образ – це виражена картина людського життя, повністю перетворена у світлі естетичного ідеалу митця; квінтесенція творчо пізнаваної дійсності. У художньому образі є установка на єдність об'єктивного і суб'єктивного, індивідуального і типового. Він являє собою втілення громадського та особистого буття.

Звідси «містика» – це не авторська сповідь, а визнання ліричного героя, людини обдарованої, духовно піднесеної, внутрішній світ якої не є гармонією, а є станом спокійного споглядання. Його розриває постійна і відчайдушна війна в ім'я вирішення протиріччя між прагненнями душі і низинними хотіннями плоті, християнською смиренністю і духовністю, невпевненістю і спрагою діяти, творити, між добром і злом, християнською смиренністю і духовністю, нерішучістю.

Рання проза, зокрема, «містика», займає чи мале значення для осмислення лірики і драматургії Лорки, його естетики, філософії мистецтва, згодом виражених в численних лекціях та інтерв'ю, присвячених театру, живопису, музиці і власним ідеалам.

Наведені роздуми можуть бути вступом до більш ґрунтовної інтерпретації проблеми художнього образу в літературі.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПОЕМ І ПОЕЗІЙ Ф. Г. ЛОРКИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ ВЕЛИКОГО АНДАЛУСІЙЦЯ

2.1. Розвиток перекладацької діяльності в Україні

Шлях перекладацької діяльності має багатовікову історію, дослідження якої відкривають людству важливі сторони розвитку мови, літератури та культури різних народів. Відомо, що в ХХ ст. відбувалися неабиякі кількісні та якісні зміни, які здебільшого відбилися як на самому характері перекладацької діяльності, так і на вимогах, пропонованих до перекладу та перекладачам. Відтоді виникає необхідність у теорії перекладу, як самостійної дисципліни, і першими теоретиками перекладу були самі перекладачі. Конкретно ХХ ст. презентувало нам чимало талановитих перекладачів і науковців, завдяки яким з'явилася нова дисципліна – перекладознавство.

Розвиток українського перекладу мав досить тривалу й складну історію, незважаючи на це перешкоди зробили його більш досконалим і визначним. Історія українського перекладу має свої особливості порівняно з класичною схемою більшості європейських літератур: спершу переклад Біблії, потім античних творів, тоді сучасників і загалом авторів національних літератур.

Цікаве та малодосліджене досі питання щодо потенційних реципієнтів українського перекладу, – адже Україна початку ХІХ ст. була вже майже позбавлена власних вищих верств, а україномовні селяни були, здебільшого, неписьменні і перекладів класичних чужомовних текстів не потребували. То ж читачами «Полтави» у «вільному перекладі на малоросійську мову» Є. Гребінки (надрукованої в Санкт-Петербурзі 1836 р., ще за життя Пушкіна) були нечисленні освічені українці (чиновники в столицях, чи дідичі в маєтках Лівобережжя), які добре розуміли й російську. Читачами «Рускої анфології»,

виданої 1854 р. у Львові, де вперше по-українськи надруковано фрагменти з Шекспіра й Дайте (про лексику й стиль цих перекладів дає уявлення початок пісні Дездемони «Бідняжка в роздумі під тінню густою сиділа»), також були освічені люди, які чудово знали і польську, й німецьку, саме з цих версій робилися, очевидно, перші українські переробки.

Український переклад XIX й XX ст. справді був зорієнтований на інтелігентні верстви, які здебільшого були двомовними (багатомовними). Отже, він виконував не тільки й не стільки інформаційну функцію (потенційні читачі могли ознайомитися з певним твором у перекладах мовами метрополій – російською, німецькою, польською, а то й безпосередньо в оригіналі), як, насамперед, функцію націєтворчу. Цей переклад слугував появі прямого, без посередників, спілкування української культури з іноземними літературами. Він допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак – й ідею культурної і політичної рівності українців з іншими європейськими народами. Він допомагав подолати накинута ззовні думку про українську мову як «говірку для хатнього вжитку». Поява українською мовою окремих знакових творів світового письменства повинна була підкреслити повновартісність цієї мови. Цьому, очевидно, й підпорядковував свою працю П. Куліш, перекладаючи Шекспіра, чи Ніщинський – перекладаючи Гомера. Про це прямо писав І. Франко, умотивовуючи свою працю над Данте. Це, безперечно, мав на увазі М. Рильський, обґрунтовуючи великий перекладацький проект уже за радянських часів (хоч і використовував при цьому неминучу на той час більшовицьку риторіку).

Водночас, саме через переклад формувалася українська лексика на теренах, де вона не могла сформуватися в інший спосіб (через відсутність україномовних вищих верств, армії, адміністрації, науки, церкви тощо), а також і просто загальнонормативна на сьогодні лексика.

Переклад художньої літератури – це майстерність та хист, з яким треба народитися, він десь у тобі в глибині, він цілком природній, невимушений,

але разом з тим, працювати над перекладом будь-якого художнього тексту – це тяжка, сумлінна, наполеглива праця, це надзвичайна чутливість до слова, до його внутрішньої структури та мелодики, це навіть своєрідне милування цими словами, які потім складаються в гарні рядки перекладених віршів або прози. Перекладач художнього твору сам є художником, і як такий, повинен відстоювати свій індивідуальний стиль, свої погляди.

Художній переклад посідає особливе місце в історії української культури. За умов, що склалися на українських землях протягом ХІХ–ХХ ст., можливості розвитку оригінальної літератури були обмеженими. Натомість художній переклад міг розвиватися порівняно вільно, тому й перейняв на себе основну, на наше переконання, функцію художньої літератури – функцію розвитку й збереження національної мови. Склалася парадоксальна ситуація, коли живлення літературної мови значною мірою перенеслося з оригінальної літератури на перекладну.

У сучасних дослідженнях сформувалося розуміння двох течій в історії українського перекладу [44].

Перша, «класична», походить від М. Старицького та І. Франка; сягнувши вершин у неокласиків, вона виявляється сьогодні в практиці більшості провідних майстрів: від Г. Кочура до М. Москаленка. Її представникам притаманне тяжіння до вироблених літературних норм, орієнтація на новітню європейську й національну традицію, обережне ставлення до експерименту в галузі форми та лексики, прагнення відтворювати стильові риси оригіналу переважно засобами нормативної мови.

Другу, «фольклорну», течію, що спирається на усну творчість і традиції бароко, репрезентують П. Куліш, І. Костецький, В. Барка, М. Лукаш. Представникам цієї течії властива схильність до експериментів, використання фольклорного й діалектного матеріалу для відтворення стильових особливостей першотвору.

В Україні інтенсивний розвиток художнього перекладу починається в

20–30 рр. XIX ст. Поети-романтики перекладають твори російської та польської літератури. Л. Боровиковський (1806–1886 рр.) робить вільний переклад «Світлани» В. Жуковського (під назвою «Маруся»). Більшість українських перекладів цього часу не відтворює національну своєрідність оригіналів чи принаймні їхні формальні характеристики: поети скорочують або, навпаки, розширюють тексти оригіналів [53, с. 378].

У 1840–1850-х рр. чільне місце в історії українського художнього перекладу посідає Т. Шевченко (1814–1861 рр.). У циклі «Давидові псалми» поет об'єднує власні переклади з переспівами окремих біблійних віршів: зберігаючи образну систему оригіналів, перекладач часто надає їм іншого ідейного забарвлення.

1863 р. вийшов Валуєвський циркуляр, який обмежував друкування творів українською мовою. В Україні не існувало елементарних умов для розвитку майстерності художнього перекладу.

У другій половині XIX ст. спостерігається розквіт творчої діяльності М. Старицького, який увійшов до історії вітчизняного перекладу завдяки роботі з «Гамлетом» В. Шекспіра, сербським народним епосом, поезією М. Лермонтова («Демон»), О. Пушкіна та М. Некрасова. Художній переклад у виконанні М. Старицького стає справжньою лабораторією зі створення нових засобів поетичної мови, зокрема й неологізмів [10, с. 48].

П. Куліш (1819–1897 рр.) переклав 15 п'єс В. Шекспіра, твори Й. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона, Г. Гейне та інших митців. Частина його перекладів є наближеними до переспівів.

Трохи пізніше розгортається перекладацька діяльність великого поета й ученого І. Франка (1856–1916 рр.), автора численних перекладів із багатьох мов світу. Він переклав першу частину «Фауста» Й. Гете, «Мертві душі» М. Гоголя, політичну лірику Г. Гейне, велику кількість творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, А. Міцкевича, балади й пісні західноєвропейських народів, твори античних майстрів. І. Франко в статті «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку

перекладання» критично проаналізував польський переклад свого відомого вірша, обстоюючи необхідність повноцінного художнього перекладу, який здатен відтворював оригінал у єдності його форми й змісту.

Леся Українка (1871–1913 рр.) відома в історії українського художнього перекладу своєю роботою над десятками ліричних віршів Г. Гейне, прозою М. Гоголя та М. Горького, уривками з творів Гомера, Данте, Дж. Байрона, ліричними піснями давнього Єгипту та гімнами з давньоіндійської «Рігведи».

П. Грабовський виконав багато перекладів із мов народів Східної Європи, Америки та Російської імперії. Він працював за допомогою підрядників, які готували для нього його товариші – політичні висланці. Найкращі переклади П. Грабовського є видатними художніми творами, які, проте, дають чітке уявлення про оригінал. Сам перекладач писав: «У кожному творі для мене мають увагу головна думка та загальний характер, дрібниці мені – ніщо» [9, с. 35].

Перекладознавчі публікації в Україні впродовж ХІХ ст. дедалі більше акцентували увагу на засвоєнні здобутків світової цивілізації через переклади як одну з основних вимог до творення сучасної національної літератури, а отже, і нації. Розвиток перекладу, який останньої третини ХІХ ст. досягнув високого рівня (власне переклади замінили травестії та переспіви), лише тепер міг забезпечити матеріал, щоб встановити критерії якості перекладу та почати усвідомлювати, як ці критерії відрізняються з історичної й типологічної позицій. Ці питання лягли в основу перекладознавчої концепції І. Франка, який обґрунтував націєтворчу роль перекладу, розвинув перекладознавчий аналіз у руслі інтерпретаційно-стилістичної методики, а також вивчав окремі питання теорії й історії художнього перекладу. Саме тому основоположником українського перекладознавства доцільно вважати саме І. Франка, чия концепція сформувалася впродовж 1880–1910-х рр. [44].

Період становлення перекладознавства як наукової та навчальної дисципліни в Україні (після Першої світової війни до Другої світової війни) є

вагомим для українського перекладознавства. Дослідники розглядали, як український читач сприйматиме переклади: із часової перспективи (Г. Іваниця) чи просторової (І. Кулик). Такі розв'язки модифікували вибір перекладацької стратегії. Науковці також вивчали переклади в діахронному плані, намагаючись визначити, які давні переклади можна рекомендувати сучасному читачу. Саме історичні дослідження могли вказати на місце перекладної літератури в цільовій культурі (М. Зеров), виявити розвиток мовних засобів під впливом перекладів (М. Зеров, А. Ніковський), з'ясувати особливості перекладів того ж автора в різні періоди (П. Тиховський). До становлення історії перекладу як окремої дисципліни найбільше спричинився М. Зеров. Його курс історії української літератури ХІХ ст. охоплював перекладну літературу як рівноцінну частину української літератури та формулював окремі критерії для оцінки перекладів у різні періоди літературного процесу [52]. Дослідник О. Фінкель розвинув лінгвостилістичну концепцію перекладу, у межах якої виділено три види перекладу: прозовий нехудожній, прозовий художній і віршовий.

Українське перекладознавство впродовж ХХ ст. пройшло тривалий та складний шлях. Чільне місце як теоретик і практик українського художнього перекладу ХХ ст. посідає М. Рильський (1895–1964 рр.). Зокрема, він переклав поему А. Міцкевича «Пан Тадеуш», поему Вольтера «Орлеанська діва», роман О. Пушкіна «Євген Онєгін», новели Г. де Мопассана, оповідання Дж. Лондона, повісті М. Гоголя, трагедії В. Шекспіра, сотні ліричних творів російських, білоруських, французьких і німецьких авторів.

М. Бажан (1904–1983 рр.) переклав «Витязя в тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Фархад і Ширін» А. Навої, «Моцарта і Сальєрі» О. Пушкіна, твори Й. Гете, Ф. Гельдерліна, Р. Рільке тощо. Його переклади характеризує відтворення найтонших нюансів думки автора в поєднанні з глибокою увагою до особливостей поетичної мови оригіналу, зокрема її ритміки й фонетики.

Трагічні події 1930 рр. вивели з рядів українського перекладу таких

талановитих митців, як М. Зеров, В. Підмогильний, М. Драй-Хмара, М. Вороний, П. Пилипович, Д. Загул, які вважаються представниками «розстріляного Відродження».

У другій половині 1940 – на початку 1950 рр. відбувається активізація перекладацької діяльності, проте об'єктом перекладу виступає переважно російська радянська література, що було негативним чинником, адже кількість перекладів з інших мов значно зменшилася. Також з'явилася практика перекладати іншомовні твори не з оригіналів, а з їх російських перекладів. Цього ж часу своєрідно відроджується практика буквального перекладу через штучне наближення української мови перекладів до російської мови оригіналів; з'явився своєрідний «перекладацький» варіант української мови, повний калькувань, штучно створених слів і граматичних конструкцій.

Кінець 1950 – початок 1960 рр. – період «відлиги», під час якого було послаблено ідеологічний контроль Москви, що дало змогу частково виправити ситуацію з перекладами. Починає виходити журнал «Всесвіт», спеціально присвячений перекладам іншомовних художніх творів. У видавництвах відкриваються відділи перекладної літератури. Видавництво «Дніпро» починає друкувати серії перекладних книжок: «Бібліотека світової класики», «Вершини світового письменства», «Перлини світової лірики», «Зарубіжна новела». Виходять антології й зібрання творів класичних зарубіжних авторів. Починають активно перекладати не лише з відомих європейських мов, а й з іспанської, італійської, шведської, датської, грецької, східних мов тощо. З поєднання практики перекладів і теоретичних розробок формується відома українська школа художнього перекладу. Згадаємо про двох найвідоміших представників цієї школи: Г. Кочура та М. Лукаша.

Г. Кочур був справжнім ерудитом, знавцем світової літератури. Він був засуджений і провів у таборах 10 років за звинуваченням в українському націоналізмі. Після повернення до України став організатором літературних сил, насамперед молодих перекладачів. Г. Кочур є автором 371 публікації:

літературознавчих нотаток, енциклопедичних статей, рецензій і ґрунтовних розвідок, у яких дослідник перекладознавчої критики розглядав важливі питання історії українського художнього перекладу. Ґрунтовне вивчення перекладацької й перекладознавчої спадщини вченого розпочалося наприкінці 1980-х рр. [38].

Яскравою постаттю у світі художнього перекладу був М. Лукаш. Він був поліглотом і перекладав із 14 мов. Його особливістю був сміливий підхід до вирішення складних перекладацьких завдань, він часто експериментував із мовними засобами. Тривалий час його переклади було заборонено друкувати, а сам автор перебував фактично під домашнім арештом.

Отже, варто зазначити, що праці видатних українських перекладачів дають можливість досягнути духовні скарби інших народів, таким чином розвиваючи власну літературну мову, розширити коло понять, збагатити національну культуру. Уже зараз можна стверджувати про унікальність і високий рівень української школи перекладознавства, яка посідає самостійне місце у світовому перекладознавстві.

2.2. Проблеми художнього перекладу в українському перекладознавстві

При вивченні іншої культури художня література є одна із головних способів. Налічують численну кількість англійських письменників, які створили і продовжують створювати літературні полотна. Як для перекладача постає насамперед складне завдання – перекласти шедевр так, щоб не змінити оригінальності написання твору автором, та одночасно адаптувати роботу до сприйняття українським читачем. Проблемами перекладознавства літературного твору займалися В. Россельс, В. Коптілов, Д. Дюришин, А. Попович та ін.

Процес перекладу багатокomпонентний, він характеризується не тільки високим професіоналізмом людини, яка ним займається, а й здібністю

фахівця врахувати тонкощі (подекуди й суто теоретичні), пов'язані зі створенням його як текстологічного феномену. Створення самого перекладного тексту – справа одного фахівця, а доведення його до ознак видавничого продукту – проблема вже іншого спеціаліста, яким неодмінно має бути редактор.

Призначена всім система перекладу будується на принципах дослідження перекладацької діяльності, об'єктом якої є тексти всіх функціональних стилів. Очевидно, що художній стиль є найбільш описаний з усіх стилів. Але навряд чи з цього можна зробити висновок про те, що він із них найбільш вивчений.

Як відомо, слово є мінімальною одиницею художнього перекладу. Щоб переклад був успішний ми повинні блискучо володіти як семантикою слів у текстах іноземною мовою, так і семантикою слів, що зіставляється в тексті рідної мови. Сам процес перекладу не реалізовується послідовно, тому перекладачеві слід знати певні особливості максимальної одиниці художнього перекладу – художнього тексту.

Художній текст (текст художнього твору) – це текст, основною функцією якого є естетична дія на читача або на слухача [39, с. 21]. Художні тексти мають абсолютно інший естетичний статус. Такі шедеври і спільнота зберігає довше, ніж інші тексти.

Розглянемо деякі погляди на структуру художнього тексту. О. Потебня виділяє три складові частини художнього твору, співвідносні, на його думку, з елементами «слова з живим уявленням». Це, по-перше, «зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю»; по-друге, «внутрішня форма, образ, який указує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття)» і «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ» [35, с. 140]. Виділяють три елементи тексту: зміст, смисл і словесна (знакова) форма. Компонентами художнього тексту ми схильні вважати: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів виразу.

Отримане структурне уявлення про художній текст використовуватиметься як структурна суть самого художнього тексту [16, с. 59].

Для літератури притаманний надзвичайний зв'язок між художнім образом і мовною категорією, на основі якої він будується. Вивчення художнього образу є базовою категорією будь-якого художнього дискурсу, у рамках дискурсивно-когнітивної парадигми наукового знання, і це новий крок у розвитку перекладознавства, який дає змогу об'єктивніше судити про ті або інші перекладацькі стратегії в рішенні основної задачі – проблеми адекватності при перекладі.

Деякі дослідники розглядали проблеми художнього образу тільки з позиції словесного образу. Таке ставлення видається невмотивовано завуженим, оскільки у сформуванні образної будови цілого шедедру відіграють роль не тільки композиційні, а й семантичні, ритміко-інтонаційні та евфонічні засоби. Найкращим прикладом продемонструвати правдивість поданого положення можливо на зразок саме віршованого твору. Віршований твір як макрообраз, який створюється із значної кількості образів, що складається на двох головних рівнях – семантичному та формотворному (синсемантичному). Виходячи з цього, серед образів твору є сенс виділити автосемантичні та синсемантичні образи. Повнозначні слова стали розповсюджувачами автосемантичних образів. За основу синсемантичних образів беруть композиційні, ритміко-інтонаційні та евфонічні особливості організації поетичного мовлення.

Головною відмінністю художніх творів є неодмінна присутність у них художніх образів. Отже, щоб розпочати переклад твору, необхідно детально обміркувати художні образи, їхню будову для того, щоб цілком відтворити авторський задум.

Як відомо, художній переклад повинен передавати помисли оригіналу у формі правильної художньої літературної мови, і створює велику кількість протиріч у дослідницькому товаристві – більшість розвідників думають, що найкращий переклад повинен створюватися не тільки за допомогою

лексичних і синтаксичних доцільностей, а й творчими розвідками художніх співвідношень, щодо яких мовні відповідники відіграють підпорядковану роль. Інші навпаки, зазначають будь-який переклад як репродукцію тексту, відтвореного на одній із мов засобами іншої мови. Унаслідок цього постає запитання точності, правдивості, повноцінності або відповідності художнього перекладу.

Художній переклад є перш за все особливим видом перекладу, він не передає конкретного змісту, а відображає думки і почуття письменника прозового або поетичного першотвору відповідно іншою мовою, перевтілюючи ці образи в матеріал другої мови.

Однією з головних проблем художнього перекладу є взаємозалежність тексту митця і тексту перекладача. Порівнянням збігів або розбіжностей двох текстів може виступити критерій співвідношення відомостей реальності і відомостей, які були взяті з контексту творця. Автор йде від тогочасних реалій і свого відчуття, сприймання їх до закріпленого словами образу. Коли перевага надається даним реальності, то йдеться про авторську майстерність. Що стосується перекладача, він піде від наявного контексту і відображеної в уяві реальності через її «вторинне», «наведене» сприймання до нового образного втілення, застосованого в рукописі перекладу. Жодний переклад не зможе стати приблизно тотожним оригіналові, тому що мовна система приймаючої літератури за своїми неупередженими показниками не зможе точно відтворити текст оригіналу, а це насамперед призводить до втрати значного обсягу інформації. У цьому випадку значну роль відіграє індивідуальність самого перекладача, який при перетворенні змісту неодмінно втратить щось із контексту, і його схильність до наслідування чи не наслідування всіх особливостей оригіналу твору.

Друга, взаємопов'язана з вище зазначеною, проблема художнього перекладу – це проблема точності і правдивості. Перед перекладачами під час самого перекладу виникає проблема неподібності у смисловому навантаженні і стилістичній експресивності словосполучень і зворотів

відмінних мов. Немає можливості змінити один складник так, щоб це не відбилося на всю будову шедевр. Зміна одного з компонентів докорінно спричинить зміну всієї структурної будови твору. В. Комісаров указував, що художній твір повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [40].

Перекладачу слід неодмінно звернути особливу увагу на проблему збереження національного забарвлення в перекладах художньої літератури. Само собою відомо, що зберегти національну своєрідність оригіналу – завдання здебільшого важке як в аспекті практичного розв'язання, так і теоретичного дослідження. Як свідчить практика, зазначену проблему можна вирішити, якщо пов'язати з кількістю певних фонових знань про тогочасне життя, відображених в оригіналі твору, які дійсно з'являються в перекладача з читачем. Важливо зазначити, що література будь-якого краю має низку певних творів на теми і сюжети, зібрані з життя й культури інших народів, відмічені духом власної народності. Розв'язання проблеми національного забарвлення стає можливим лише при розумінні поняття органічної цілісності, яка створена змістом і формою літературного твору, беручи до уваги національну зумовленість, життєдіяльність народу, мову народу, інакше кажучи ті відомості, що сформувалися в читача про фонові знання. А. Фьодоров вважав, що «передача національного забарвлення знаходиться в найтіснішій залежності від повноцінності перекладу в цілому: з одного боку, від ступеня правильності в передачі художніх образів, пов'язаній з речовим сенсом слів і з їх граматичним оформленням, і з іншого, від характеру засобів загальнонаціональної мови, вживаних у перекладі» [40].

Поряд із проблемою збереження національної своєрідності оригіналу твору постає проблема передавання історичного колориту. Доба, за якої було створено літературний твір, залишає очевидний слід на художніх образах. Перекладачеві постійно доводиться працювати з текстами, створеними в різноманітні історичні періоди. Досягнути збереження історичного

забарвлення шедевр у можливо лише шляхом стилістичних доцільностей оригіналу, бо ж стилістичні засоби реалізують створені образи, які були притаманні для літераторів тогочасної доби. Отже, проблема передавання історичного забарвлення тексту не здатна обмежувати виключно одними різновидами мовних елементів, а й охоплює повну класифікацію стилістичних засобів.

До речі, під час перекладу художнього твору доцільно врахувати проблему додержування індивідуальної самобутності оригіналу. Індивідуальна самобутність творчості багато в чому залежить від світоглядних уявлень і мистецького смаку. З огляду на це, під час перекладу потрібно розглядати текст як із лінгвістичної точки зору, так і в перетині з літературознавством.

Перекладачу, який працює над художнім текстом, так само не варто відкидати проблему передавання часової дистанції. Переклад мусить віддзеркалювати події тогочасних реалій. Однак віддзеркалення не означає цілковитої подібності, у такому випадку не йдеться про філологічно вірогідні відтворення мови перекладу на той період часу, коли був створений оригінал, контекст перекладу в цьому випадку насититься надлишковими відомостями про становище мови оригіналу в ті старі часи. Від сучасного перекладу читач може отримати інформацію про те, що текст застарілий, а поруч з особливими прийомами автор намагається ознайомити з його давністю. Своєрідна синтаксична структура, особливості тропів і всього лексичного складу мають певне відображення тієї історичної доби. Події в творі відображені в мовних історичних особливостях: лексичних, морфологічних і синтаксичних архаїзмах. Головною умовою створення такої нетривалої відстані є брак у словесних формах перекладу модернізмів – слів, які б не змогли використовуватися в ті часи, коли було створено сам твір.

Неможливо не відмітити ще одну вагому проблему, яку слід врахувати під час художнього перекладу, – проблема передавання ознак літературного напрямку. Минулі часи передають відповідність письменника визначеному

літературному напрямку: чи то реалізм, чи романтизм, можливо символізм, а може натуралізм, імпресіонізм або експресіонізм. Сам твір передає мистецьку майстерність і неповторність, але своєрідність літературного напрямку також чітко окреслена. Це пов'язано з особливостями літературного напрямку. Якщо розглянемо період романтизму, то для нього властиве систематичне застосування персоніфікуючих метафор, ритм прози, колірна символіка, гра слів. Щоб виявити такі особливості вмілому перекладачу слід ретельно ознайомитися з літературним напрямом і науковими джерелами, ознайомитися з творами інших авторів – представниками того ж літературного напрямку.

Розглянувши проблематику перекладу художніх творів, слід відмітити, перш ніж розпочати переклад художнього твору необхідно дослідити його особливості, а точніше будову художнього твору на лексичному, семантичному, стилістичному рівнях. Треба зробити аналіз будови як англійського, так і українського художнього тексту, для того, щоб переклад був грамотним і професійним. Слід пам'ятати, що художній шедевр має художні образи, які треба оглянути у творі, а далі доречно відтворити їх при перекладі.

Кожен перекладач повинен прочитати художній твір, зрозуміти його зміст, ідейність, усе те, що хотів передати письменник своїм читачам, а вже згодом розпочати свою працю над перекладом. Як перекладачам художніх текстів, так і авторам, потрібен багатий життєвий досвід, знання проблем художнього перекладу, а саме: співвідношення контексту автора і контексту перекладача, проблема точності і правильності, збереження національного забарвлення, проблема передачі історичного колориту твору, проблема дотримання індивідуальної своєрідності оригіналу, проблема передачі часової дистанції, проблема передачі рис літературного напрямку і т. ін.; а найголовніше можливості розв'язання таких проблем.

2.3. Ф. Г. Лорка як ключова постать іспанської поезії

Корені поезії Ф. Г. Лорки – в іспанському, точніше андалуському, фольклорі. Андалусія протягом багатьох століть перебувала під натиском різних культур: античної, арабської, єврейської, циганської. Усе це скомпонувалося в народній свідомості й відобразилося в народному мистецтві. І. Драч писав: «... коли у Лорки йдеться про Іспанію, вона для нього синонім Андалусії. Він зумів відтворити у своєму мистецтві душу іспанця з такою своєрідністю, з якою вже протягом століть не відтворював жоден інший іспанський письменник», Ф. Г. Лорка не намагався копіювати традиційні фольклорні образи й формули. Для нього важливо було відтворити не місцевий колорит, а «колорит духовний», тобто народне світовідчуття [9, с. 56].

Те, що Іспанія має видатного письменника стала доказом збірка «Циганські романсеро» (1928). Вона стала його улюбленою збіркою, яку митець довгий час створював. Ф. Г. Лорка перетворив узвичаєний для іспанської поезії жанр романсу, скомбінувавши його оповідність із витонченим ліризмом. Письменник спробував «сплавити міфологічне з відверто повсякденним наших днів». Сальвадор Далі сказав про вірші: «Здається, що тут сюжет, але ж його немає». Саме в цих віршах найяскравіше виявилися особливості поетичного стилю Ф. Г. Лорки: антитеза й зіткнення образів, ритмів, метафор [10, с. 201].

Письменник змалював вибух почуттів, передав напругу всієї людської спільноти, пристрасть, без якої відсутнє справжнє натхнення. У своїх поезіях поет поривався об'єднати циганську міфологію з правдивою буденністю швидкоплинного часу. Проте книголюби сприйняли збірку по-своєму. Незвичайні оповіді заступив щемливий біль, безнадійний обрис поезій. Не зважаючи на те, що вірші переповідалися з уст в уста, а Ф. Г. Лорка став людським фаворитом, про якого навіть складали легенди, він сприйняв досягнення своєї книги як невдачу. Згодом поет писав: «Я не скаржуся на

безліч фальшивих тлумачень моєї книжки. Вважаю, що чистота її будови й благородство тону, які коштували мені чималих зусиль, допоможуть захистити її від різного роду шанувальників» [53, с. 225].

У ранніх творах гранадського поета можна виявити типологічні риси жанру «містики». Щодо тематики – це, перш за все, наявність релігійних і трансцендентальних мотивів. Автор розглядає дихотомію дух / тіло, розмірковує над існуванням бога, життям і страхом смерті, пише про віру і безсмертя. У «містиків» засуджується офіційна церква, далека від запитів віруючих, догмати католицизму. «Сьогодні в нас немає релігії. Католики і ті, хто вважає себе такими, профанують канонічні Євангелії». Католицьке духовенство – «спільнота розпусників і святотатців» [54, с. 276].

Він, як і багато поетів-модерністів, прийшов до переконання, що за монастирськими стінами намагаються сховатися від життєвих негараздів, поховати спогади, врятуватися від спопеляючого, нерозділеного або забороненого кохання. Але все одно «очі черниць повні прихованої любові і смертельної туги». Відмовившись від мирського життя, самітниці прирекли себе на «трагічні ночі, позбавлені сну, суворі пости, умертвління плоті, на висушення душі, відмову від материнства». Буває, що «самотність спонукає деяких ченців сублімувати любов земну на любов небесну і тим самим в Богові увічнювати чоловіка або жінку з минулого» [54, с. 278].

В Лоркіанській «містиці» відображена ідея як єдності двох сутностей людини, так і їх дуалізм, антагонізм. Оцінюючи творчість Ф. Г. Лорки, видатний іспаніст, дослідник творчої спадщини поета Г. В. Степанов писав: «Одне з найголовніших завдань поезії, як мистецтва в цілому, перебуває в універсалізації пізнання, тому може бути досягнуте тільки тоді, коли художник побачить світ з такої позиції, це дасть йому змогу осягнути загальне й істотне і відмовитися від індивідуального, локального і щохвилинного. Уся творчість Лорки – рух до універсалізації» [41, с. 5].

Ліричним образам Ф. Г. Лорки повсякчас притаманні звукові або зорові асоціації. Його славнозвісна «Гітара» наповнена низкою звукових асоціацій:

*Монотонно, ніби хвиля, плаче гітара,
ніби вітер над снігопадом, плаче гітара,
не вгамуєш її – намарне.*

*Так плаче за даллю марев
півдня пісок гарячий –
камелій благає білих.*

*Так плаче стріла без цілі,
так вечір без ранку плаче [25 , с. 409].*

Ф. Г. Лорка чудово малював. Даруючи свої поезії товаришам, він розробив неймовірні ілюстрації, саме тому зорові асоціації домінують у його творчості. Вони стають вихідною точкою чималих уособлень – улюбленого тропу митця.

На формування поетичного світовідчуття Ф. Г. Лорки безумовний вплив справила культура древньої Андалузії, нерозривно пов'язана з природним середовищем, її легенди, пісні та свята, а саме: цілісне світосприйняття без поділу на добро і зло, але все ж таки з тяжінням до суму, туги і печалі; романтичний характер поезії з екзотичним підґрунтям; система багатогранних символів, які створюють підтекст і збуджують думку читача, ведуть його за собою в глибину віків; глобальна метафоризація та антитеза зіткнення різьче контрастних полюсів; розчиненість суб'єкта у віках і просторі; суттєва гама світоглядного відчуття навколишнього світу в ритмах, барвах і пластиці бароко.

О. Потєбня вважав, що кожне слово має дві форми: внутрішню і зовнішню. Саме ця внутрішня форма слова-образу і є прихованим сенсом, формує підтекст творів Лорки і впливає на загальний настрій, на загальне звучання поезії. Ми ніби відчуваємо подих іспанських пустель, дихання теплого вітру, аромат чудових квітів, чуємо свист пущеної предком стріли, вступаємо в таємничі лабіринти, гріємося біля вогнища, перебуваємо поруч із казковими магами, волхвами, чаклунами, грандами, ба, навіть, і самим Сином Людським [45, с. 65].

2.4. Особливості поетичних перекладів Ф. Г. Лорки у творчості українських письменників

Іспанський поет і драматург Ф. Г. Лорка протягом багатьох років є і залишається одним з іспаномовних авторів, яких перекладають найбільше. Його творчою спадщиною зачаровувалися перекладачі всього світу, які є носіями різних культурних традицій і релігій. Твори митця перекладені більш як на сімдесят мов світу. Така цікавість може пояснюватися особливістю його творчої манери написання. Відомий український перекладач Г. Кочур зазначав: «Хто вступає в поетичний світ Лорки, тому відкривається нібито внутрішній образ Іспанії, певні особливості психології народу, певні риси іспанського національного характеру» [44].

За своїм розташуванням Іспанія знаходиться досить далеко від України. На думку науковців, українська мова є наближеною в милозвучності до іспанської і тим самим зближує нашу культуру та, звичайно, літературу з іспанською. Ф. Г. Лорка є геніальним митцем, тому вивчається у школах всього світу. Для нас письменник є актуальним, адже писав про те, що болить кожному. Трагічна доля людини – це основна тема його поезії. Та все ж його герой – стійка, вольова і сильна натура. Мабуть тому, що сам митець завжди знаходився під зором влади і трагічно загинув. Писав Ф. Г. Лорка і про чарівну природу та кохання. Його авторським почерком можна вважати фольклорні традиції, перемішані з модерном.

Хоча письменник іспанський, але водночас і доступний нам, українцям. Знахідкою для нас став досить рано – у 30-х рр., але реальний сплеск українських перекладів припадає на 60-ті рр. ХХ ст. Перші спроби перекладів Ф. Г. Лорки, які були надруковані в Літературному журналі (Харків) у 1940 р., належать М. Іванову. Збірка «Вибраний Гарсія Лорка, Поезія, Проза, Драма» стала першим окремим виданням Ф. Г. Лорки, яка вийшла у видавництві І. Костецького «На горі» у 1951 році. А ще перекладали – і в Україні, і в діаспорі – І. Драч та І. Качуровський, Ю. Тарнавський і Ю. Косач,

В. Стус і М. Москаленко, Д. Павличко і О. Пахльовська, і багато інших. Напевно кожний другий митець слова брався до перекладів з Ф. Г. Лорки. Неможливо не відмітити збірку «Чотири драми» (1974), яка вийшла друком в Мюнхені. Перекладала Віра Вовк (Віра Селянська), неймовірно талановита письменниця та науковець, яка знає багато мов. Це стало гарним прикладом цілковитого партнерства українців, де б вони не жили. Бо переклади Віри Вовк редагував Г. Кочур (довгий час був заборонений в Радянському Союзі, і навіть у зарубіжних виданнях доводилося писати його тільки ініціалами Г. К.), допомагав Вольфрам Бурггардт – син неокласика Освальда Бурггардта (псевдонім Юрій Клен).

З безлічі окремих видань творів Ф. Г. Лорки українською мовою, яких, починаючи від 1958 р. нараховуємо шість, лише одна книга – відомий переклад М. Лукаша – презентує більш системний вигляд поетичного доробку письменника. Поліглот М. Лукаш, який володів чотирнадцятьма мовами, яскравий представник літературного перекладу. Найприкметніша риса його перекладів полягає в тому, що він з успіхом розв'язував найскладніші перекладацькі проблеми, вдавався до експериментів з мовними засобами. Протягом тривалого часу з ідеологічних причин друк перекладів Миколи Лукаша був заборонений. У своєму баченні творчості Ф. Г. Лорки йде новими, неподібними дорогами. Фольклорне підґрунтя поезій митця спрямували його шукати стилістичні відповідники в нашій народнопісенній традиції, і тому переклади спіткала неминуча критика.

Відома рецензія члена Нью-Йоркської групи, поета Ю. Тарнавського «Під тихими олівами, або Вареники замість гітар» (1969) на переклади М. Лукашем поезії Ф. Г. Лорки, яка вийшла в Мюнхені, доводила, що переклади М. Лукаша невдалі. Автор вважав, що подані переклади занадто українізовані і змінені ритмічно. Ця стаття викликала бурхливі обговорення між поетами й перекладачами – представниками діаспори – та поетами і критиками України. Г. Кочур у статті «Лорка в нових перекладах» ще до появи статті Ю. Тарнавського щодо стилю М. Лукаша вказав таке: «Його

переклад народний такою самою мірою, як і оригінал. Але це не українізація іспанського тексту, а тільки відтворення його фольклорної суті, – стилістичний такт і почуття міри ніде не зраджує перекладача» [15].

Інші члени Нью-Йоркської групи (Віра Вовк) добре сприйняли переклади М. Лукаша. Можливо, тому, що той відтворив саме дух поезії, авторський темперамент, і українізація вийшла якраз вдалою. Так, можна сперечатися, наскільки коректно відтворювати діалект (у Ф. Г. Лорки – андалузський) діалектом (М. Лукаш узяв гуцульський), бо не зміг віднайти іншого способу продемонструвати особливий стиль письменника. Проте й сьогодні ми захоплено читаємо переклади М. Лукаша. Він явив нам українського Лорку. Обидва – і поет, і перекладач – мали сильний темперамент, яскраве мислення, а головне – відчували поезію.

Найавторитетніший перекладач Ф. Г. Лорки М. Москаленко в інтерв'ю О. Пронкевичу у 2004 р. поставив під сумнів україномовність перекладачів української діаспори (В. Вовк, І. Костецького), посилаючись на те, що вони мало не все життя прожили за межами України [52]. Сам М. Москаленко перекладав окремі твори видатного іспанця, поезії яких публікувалися в різних журналах починаючи з 1973 р. Першим окремим виданням була збірка драматичних творів, видана в Києві у 1989 р. Мабуть одним із найбільших досягнень М. Москаленка був повний переклад найсуперечливішої збірки віршів «Поет у Нью-Йорку», що була надрукована в журналі «Світовид» у 1998 р.

Після М. Москаленка в Україні публікуються переклади окремих віршів Ф. Г. Лорки О. Кучеренко (2001 р.). Пізніше Д. Дроздовський переклав та опублікував у «Всесвіті» драматичний твір «Тіні».

На відміну від цієї книги й інших перекладів, розкиданих по маловідомих часописах або по книжках, виданих у далекій Америці або Німеччині, добірка Г. Латника складається з творів Ф. Г. Лорки, написаних протягом усіх етапів творчого шляху поета і становить найповніше зібрання його творів, яке коли-небудь виходило українською мовою. Використавши

всю свою майстерність, сумлінність і тактовність щодо відбору й перекладу поезій Ф. Г. Лорки, перекладач зробив вагомий внесок у переосмислення його поетичного образу в українській культурі. Насамперед Г. Латник намагався надати змогу українському читачеві скласти якомога глибші уявлення про поезію Лорки.

Шість поезій зі збірки «Поет у Нью-Йорку», перекладені Г. Латником, доводять, що він достатньо добре володіє широким спектром перекладацьких прийомів і що йому вистачить майстерності, аби відтворити українською мовою іншомовні тексти з будь-якою поетикою. Ця відсутність більшої частини творів з «Поета у Нью-Йорку» є, на наш погляд, мовчазною даниною М. Москаленку, який 1998 р. в журналі «Світовид» видав повний переклад цієї збірки. Крім того, перекладацькі принципи обох майстрів багато в чому є подібними, тому відібрані ними для перекладів тексти: якщо скласти їх до купи, сформуують основу для довгоочікуваної книги – повного зібрання творів Ф. Г. Лорки.

Книга, створена Г. Латником, вирізняється самим підходом до перекладу творів Ф. Г. Лорки українською мовою. Слід визнати, що прагнення М. Лукаша зрозуміти митця не дає змоги скласти адекватне уявлення про його поезію. Натомість для перекладів Г. Латника характерна спроба відійти від типової для багатьох перекладачів тенденції вписати поезію Ф. Г. Лорки в коло поетичних особливостей тих літератур, мовами яких робиться переклад. Г. Латник практикує манеру, яку ми могли б визначити як «буквалізм», тобто він іде за духом і літерою іспанського поета, намагаючись максимально точно відтворити його глибинну міфологію слова.

Латник намагався уникнути зайвої «поетизації» Ф. Г. Лорки, яку можна спостерігати у багатьох українських і російських перекладах, прагнучи розбити кліше, що заважало сприймати іспанського поета таким, яким він є. Ось чому Ф. Г. Лорка в Г. Латника звучить прозаїчніше, грубіше. І, можливо, не завжди Г. Латнику вдається знайти українські відповідники для того, щоб виразити закодовані в поезіях Ф. Г. Лорки прозу смерті й поезію

повсякденності. Але перекладач сміливо й рішуче руйнує образ поета лакованого і прагне відродити образ Ф. Г. Лорки реального.

Перекладач і дослідник С. Борщевський у статті «Художній переклад: проблеми і перспективи» [52] зазначає, що сучасні перекладачі залучаються фінансовою підтримкою посольства Іспанії, не маючи перекладацьких здібностей. Після смерті М. Москаленка у видавництвах не залишилося гідних редакторів, здатних достойно відредагувати переклади, чим і пояснюється досить невисока їх якість.

Перекладаючи Ф. Г. Лорку іншими мовами, перекладачі часто стикаються зі схожими проблемами, які можна вважати загальними проблемами перекладознавства. Польська дослідниця Й. Новак у статті «Різні переклади поезії Ф. Г. Лорки польською мовою: трансформації тексту в перекладі» [52] виділяє такі складнощі: відмінності між двома лінгвістичними системами, культурологічні особливості, стилістичні особливості, а також проблеми вибору тих чи тих лексичних і граматичних трансформацій. Авторка аналізує фрагменти перекладів віршів, виконаних різними перекладачами, і звертає увагу на те, що один із них виконаний не з іспанської, а з російської мови.

Сьогодні вірші Ф. Г. Лорки можна прочитати в антологіях, але більшість текстів не такі доступні широкому колу. Отже, нам треба більше видань.

2.5. Перекладацькі трансформації Василя Стуса

Непересічна мистецька постать В. Стуса – одна з головних в історії української літератури, і не дивно, що викликає постійний інтерес критиків і літературознавців. І. Драч назва В. Стуса «найвидатнішим українським поетом ХХ століття». Упродовж останніх років він став «прапором» у руках учасників політичних баталій. Тривалий час його не розглядали як іманентне художнє явище, а радше ототожнювали з «символом незламності духу, людської і національної гідності» [5, с. 17]

На епоху В. Стуса припала пронизлива доба тотального «совецького шмону», період напасливого приниження людських душ в обмежених діях простору «правильного» мислення, створення невиразних елементів єдиного механізму держави, що докладали зусиль знищити всі оригінальні своєрідності, трансформуючи народи на сірі відтінки груп з простою думкою, яким не хотілося жити і мислити вільно. На ті часи, за показаннями його приятелів, і за таку саму провину, що й він, викинутих на смерть до мордовських або камчатських таборів, тим, кому пощастило вернутися додому, єдиною можливістю, де ще можна було, так би мовити, розправити плечі, стала сфера художнього перекладу, крім того, у той період можна було отримати за таку працю доволі непогано.

Усім письменникам 60-х так само як В. Стусові, не дали змоги заробити власною поезією (бо хто ж надрукує забороненого поета?), доводилося виживати. Умови були настільки жахливі, що не було навіть страшно померти з голоду, як зійти з глузду від розумової тиші та творчого застою. Перекладацька діяльність, зокрема поезій, давала творче роздолля і одночасно забезпечувала виживанням особистості. Як відомо, український переклад – є одним із відмінних у всьому світові. Це трактується не тільки своєрідністю мови або професіоналізмом письменників-перекладачів. Доволі все легко – самі перекладачі є митцями, які вміють користуватися ідеями, втілюючи їх у словах. Саме до такого угруповання належав В. Стус. І взагалі не має значення, як саме він позиціонувався – поет-перекладач чи перекладач-поет.

Перекладацька та поетична творчість – дві гілочки одного дерева літератури, і їхня взаємодія збагачує її більше, аніж нищить. Винятковий іноземний текст – це тільки незбагненна для багатьох реалія, яка потребує яскравої, мальовничої інтерпретації, для того щоб цю духовність можна було сприйняти. В. Стус презентував Україні захоплюючого, повнокровного Рільке, Целяна, Кіплінга, Цветаєву тощо. На сьогодні можна відзначити: це все зроблено майстерно. Переклади лунають так, як і справжні оригінали

творів, а зміст у свою чергу лишається оригінальним, непідробним. Проаналізувавши твори, перекладені В. Стусом, можна вивчати історію тієї доби не з погляду ката, а з становища пригноблених. Без будь-яких зусиль можна здогадатися про дійсні причини, підтексти того, що тоді відбувалося. Переклади В. Стуса та багатьох інших, відомих сьогодні та незнаних, були способом знайти вдалу, ефективну зброю в умовах мінливого, нешляхетного поєдинку, де на кону було все – право на вільне життя, самостійне, незалежне.

Художній переклад можна співставити з оригінальною творчістю, він розвиває мову, розширює коло понять, збагачує культуру народу. Перекладаючи твір, письменник дошукується засобів вираження, ще прихованих у його мові. Маючи перед собою образ, він на базі власних слів пускає в ужиток нові переносні значення, лексичні утвори, крилаті вислови, окреслює засобами своєї лексики нові поняття, переймає способи, – не лексику і не граматичну будову, а способи лаконізму, інструментовки, образної типізації, емоціонального наснаження і загалом здійснює для свого народу засобами своєї мови освоєння культури іншого народу, отже, й культури його мови.

Тільки незалежна людина може вплинути на власне та суспільне життя. А розкріпачений майстер слова може створити істинний шедевр – не на замовлення, а цілком імпульсивно, за покликом, за несвідомим покликом власної душі, у згоді з самим собою. Саме так створюється щось прекрасне, що несе світло добра. В. Стус бажав до кінця бути суцільним. Можливо, саме тому він створив такі неповторні переклади, такі метафізичні і в той же час справді земні вірші.

В. Стус перекладав твори Б. Брехта, В. Клемма, Е. Кестнера, Г. Бенна, Х. Вайзе, Е. Меріке, Г. Ф. К. Гюнтера, П. Целяна, І. Бахмана, Е. Т. А. Гофмана, Р. М. Рільке, Й. В. Гете. «Для Стуса-перекладача було важливим прагнення максимально відтворити оригінал на рівні образної системи, зберігаючи при цьому його інтонаційну специфіку, зокрема: віршовий розмір і ритм. Тому

можна говорити про високий ступінь еквілінеарності (дотримання кількості рядків) та еквіритмічності (точна передача ритмічних особливостей кожного окремого вірша оригіналу)» [41, с.32]. Отже, перекладацька діяльність В. Стуса була предметом наукових студій багатьох учених.

Перекладацька діяльність В. Стуса в умовах ув'язнення – найбільш складний період його життя. М. Коцюбинська в інтерв'ю для радіо «Свобода» згадувала про те, що переклад для поета «мав екзистенційне значення, особливо в тих умовах, у яких він жив, і утверджувався, і мусив працювати» [14]. І не так моторошно було померти з голоду, як здуріти від бездумної тиші та мистецької деградації. Переклади, особливо віршів, давали творче дозвілля й одночасно задовольняли існування особистості. Але ж не марно вважати український переклад одним із найкращих у світі. Мистецький переклад і поетична творчість – дві гілки одного дерева літератури, і їхнє змішування збагачує її більше, аніж калічить.

Перекладацька діяльність у в'язнично-табірний період життя була основою стійкості, завдяки усвідомленню своєї місії наповнювала сенсом його буття. Вивчення іноземних мов і створення художнього простору завдяки захопленню перекладацькою діяльністю, як зауважує Т. Михайлова, були необхідні, щоб «абстрагуватися від невтішної реальності в'язниці» [30, с. 223]. Розширення свого духовно-життєвого простору завдяки входженню в чужі художні світи стало порятунком для ув'язненого поета з безкомпромісною позицією, можливістю створення власного художнього світу [35, с. 256]. Знесилений пошуками «обґрунтування своєї життєвої настанови» [18], він знаходив сенс життя в осягненні вічного.

Відтворення ідеї перекладеного твору, наближеної до форми оригіналу, – це місія перекладача. Д. Наливайко підкреслював, що В. Стус перекладав усюди, «без перекладацької праці не мислив себе як поета» [34, с. 183].

Важливою є також думка дослідниці про те, що поет цікавився творами тих письменників, які належали до літературного канону, були яскравими

особистостями. «Для Стуса-перекладача було важливим прагнення максимально відтворити оригінал на рівні образної системи, зберігаючи при цьому його інтонаційну специфіку, зокрема: віршовий розмір і ритм. Тому можна говорити про високий ступінь еквілінеарності (дотримання кількості рядків) та еквіритмічності (точна передача ритмічних особливостей кожного окремого вірша оригіналу)» [30, с. 226].

Містика для поета ніколи не була втечею від реалій; вона відкривала вихід у духовну сферу, завжди залишалася відкритою навколишньому світові, охоплена прагненнями брати активну участь у циркуляції ідей, у співпереживанні дійсності, яку митець обіймав розумом і серцем, одночасно ніби вивищувався над нею, відчуваючи себе духом, «а про духів не турбуються: вони, духи, вищі всяких турбот» [42, с. 445].

Звернення В. Стуса до творчості інших письменників зумовлювалося суголосністю їхніх ідейно-естетичних позицій, мистецьких уподобань, нерідко деталей біографії. Головною місією в житті В. Стуса стало служіння не партії, а – нації, своєму народові. Необхідно підкреслити, що подібний вибір виник у багатьох письменників ХХ ст., не лише для В. Стуса і Ф. Г. Лорки.

Про образи Ф. Г. Лорки В. Стус влучно зазначив у статті «Гордість Іспанії», де відобразив наскільки вони конкретні, а поетична думка настільки глибока і не завжди збагненна. Часами таку думку краще відчути, аніж досягнути.

В. Стус, як до речі й Ф. Г. Лорка, – не був революціонером чи державним борцем. Не він утворював дилему, не він ставив перед вибором. Він був, передусім письменником, для якого найголовнішою була загальнонаціональна культура, її перебіг і процес її становлення. Ф. Г. Лорка був розстріляний без суду й слідства, а В. Стуса відправляли по судах і слідствах аж поки той не згинув за не з'ясованих обставин.

Досить складно при художньому перекладі створити максимально відповідний оригіналу варіант, бо різними є структури мов, акценти в

культурних традиціях, авторські стилі митців слова. Однак пошук більш-менш правильної форми занурює перекладача в новий художній світ автора твору, абстрагуючи від дійсності, що стало для В. Стуса альтернативним варіантом письменницької діяльності за часів фізично і морально гіркого досвіду політв'язня.

Напевно неможливо, принаймні кількома слова, пригадати всіх, хто віддав найкращі часи свого буття на боротьбу із беззаконним совєцьким режимом. Але несила не пригадати тих, хто не лише відмовився коритися провідній рушійній силі свого ХХ ст. – політичному шахрайству, політичному криміналові, але й заплатив за це своїм дорогоцінним життям. Досить багато їх було, але найближчою пригадується наша остання жертва – Василь Стус (1938 – 1985). Йому нав'язується й паралель, його старший співбрат Ф. Г. Лорка (1898 – 1936), який прожив іще менше. Вони жили в різних державах і в різний історичний час, але обидва вбиті нескореними, переслідувані злочинною, антинародною владою. Обидва були народними поетами.

Власне кажучи з усією повнотою та безповоротністю, і всезагальна духовна бідність тогочасного панування, схилила його до припущення, – в усякій тямущій людині бачити ворога. Підбурювали ганити, вистежувати й переслідувати все, що було інтелектуальніше від них. Саме в ці складні темні роки формувався характер В. Стуса, – людини, поета та інтелектуала. Неможливо зазначити, що митець не мав перед собою жодного вибору, – далєбі! Такий вибір був можливий навіть у ГУЛАГу народів – ССРСР. У нього була можливість стати офіційним поетом, підносити злочинства режиму вдома і за кордоном, та незворотно померти як поет, укупі з тим режимом. Скажемо про це коротко так: геній поета перемиг у ньому все інше. Бо він обрав для себе служіння не партії, а – нації, народові [6].

В. Стус, як до речі й Ф. Г. Лорка, – не був революціонером чи політичним борцем. Не він створював альтернативу, не він ставив перед вибором. Він був, передусім митцем, для якого на першому плані була

національна культура, її історія й процес творення. Борцем його зробила згряя невігласних, але фахових злочинців, тупа й безглузда, що вбачала загрозу для своєї монополії на владу вже в самому порушенні будь-яких інтелектуальних інтересів. Була владою антиінтелектуальних невігласів. Їх плідна діяльність із деінтелектуалізації та дегуманізації суспільства, як ми це вже відмітили вище, – дає про себе знати й сьогодні. Не в стані самі в чомусь відрізнити супу від помий, комуністичні партфункціонери ганили й переслідували все, що здавалося їм підозрілим, все, що носило на собі відбиток таланту або інтелекту. Поготів же, національної культури, – «націоналізм!» [6].

Як уже зазначено раніше, Ф. Г. Лорку розстріляли без суду й слідства в серпні 1936 р. фалангісти Франко неподалік рідної Гранади. В. Стуса ганяли по судах та слідствах аж поки той не загинув за не до кінця з'ясованих обставин у Пермському таборі нелюдського режиму, призначеному саме для таких як він; це сталося на початку вересня 1985 р.

Дивовижно, якими несхожими були їх шляхи та долі, цих двох славних поетів, але як же неймовірно багато спільного є в них, від сільського родоводу й особистих рис характеру, аж до індивідуальних способів поетичного виявлення. Вітчизняний поет добре знав і високо цінував свого попередника. Він охарактеризував Ф. Г. Лорку як гордість Іспанії; що ж, а для нас В. Стус був та зостанеться, так само, гордістю України. Аналізуючи твори Ф. Г. Лорки «Романс про чорну зажуру», «Гітара», «Сутичка», «Крик», які переклав В. Стус, можна вивчати історію, проблеми, життя народу, переживання тієї доби.

2.6. Особливості передачі образів-символів у поезіях Ф. Г. Лорки українськими перекладачами

Ф. Г. Лорка – поет світового визнання. Його життєдіяльність і творчість набули популярності ще за життя, а інтерес не зменшується і до сьогодні,

хоча з дня його смерті минуло майже 80 років. Чимала кількість дослідників з різних куточків світу намагаються збагнути й розтлумачити таємницю лорківського таланту. В іспанській мові з'явився навіть неологізм, що описує невгасиму увагу до творчої спадщини Ф. Г. Лорки – лоркізм. Наукові розвідки аналізують і театр, і лірику, й прозові твори великого митця, включаючи тисячі позицій різними мовами світу. Наразі, у науковому обігу перебувають і біографії письменника, і повні коментовані зібрання його творів, що витримали декілька перевидань, і роботи, присвячені дослідженню лорківських творів. Здається, важко сказати щось нове, що не побачили, не врахували, не проаналізували сотні вчених. Але ж насправді Ф. Г. Лорку ще не розкрито і нові покоління читачів у класиці ХХ ст. прочитують щось своє.

В Україні він досить відомий, його поезія має багато прихильників, які з нетерпінням очікують виходу наступної збірки перекладів. І саме про творчість Ф. Г. Лорки та переклад його віршів на українську мову піде мова. Переклад сам по собі чимось схожий на написання віршів, він включає в себе певний творчий елемент, варіюється залежно від особистих поглядів, світосприйняття кожного перекладача. Переклад сам по собі індивідуальний. Тут слід зазначити, що було б не зовсім коректно назвати якийсь варіант перекладу повністю відповідним оригіналу або ж, навпаки, стверджувати, що він повністю йому не відповідає. Можна, ретельно аналізуючи, розмірковувати чи є переклад відносно вдалим чи, навпаки, якась його певна частина вийшла невдалою.

Зацікавлення містичним простором художньої літератури, співвіднесення в єдиному просторі тексту відомого та невідомого, актуалізація втаємниченої ідіостилістики відбувається на зламі епох. Недивно, що на початку ХХ ст. «міфологізм» став одним із найпопулярніших явищ художньої літератури і як художній прийом, і як світосприйняття, що стоїть за цим прийомом.

У творчому доробку Ф. Г. Лорки, мабуть, знаного на весь світ іспанського поета ХХ ст., можна простежити цілий ряд образів і мотивів, які

зближують його лірику з міфологічної архаїкою. Як нам представляється, своєрідність художньої манери поета створюється багато в чому саме за рахунок цієї «Архаїчності» художнього світу Ф. Г. Лорки.

Поет частіше звертається не до релігійної, а до традиційної символіки, де найпопулярніші герої – гітара, цигани, співаки. Їх частка – у пісні закликати смерть і вступити з нею в протиборство.

За своїм світоглядними уявленнями Ф. Г. Лорка – пантеїст. Бог і природа для нього – це єдиний світ, і всі елементи всесвіту: зірки, світло, тінь, тварини, рослини – мов створилися з однакової речовини й тому не лише проводяться паралель одне з одним, а й переходять одне в одне, безупинно знаходяться один в одному. Приміром, земля уподібнюється до людського тіла. Самі почуття митця навіть «зроблені» з тої речовини, що й єдине тіло світу.

*З білої пряжі печалі можна прясти хустини;
спіралі плачу здіймаються у повітря;
крик залишає на вітрі кипарисову тінь.*

Структура світосприйняття в творчому доробку Ф. Г. Лорки до такої міри зрозуміла, що навіть може охопити все суще – від краплини до небес. Ф. Г. Лорки частіше за всього використовував звукові або зорові художні образи. Яскравим прикладом є вірш поета «Гітара» в перекладі В. Стуса, де створюється трагічний образ, який об'єднує в собі риси поезики сюрреалізму і деякі особливості неотрадіціоналістського дискурсу. Творчість митця є прикладом заломлення древньої культурної традиції у творчості сучасного поета.

Поетичний світ Ф. Г. Лорки виділяється захопливими поєднаннями національно іспанської фольклорної символіки з блискучими прийомами європейського модерністського вірша. Найчастіше уживаними символами іспанського фольклору у поезіях автора стала гітара, кинджал, циганська пісня, корида.

Центральним образом однойменної поезії співця Андалусії стала гітара.

Письменник відобразив символічну картину світу, яка склалася як із зорових, так і зі звукових елементів – образів, які відтворили реалії очима іспанця. Саме таке бачення дало змогу зазначити компоненти національного світогляду в модерністські образи.

Серце, ранене п'ятьма ударами, – це і метафоричний образ п'яти пальців, які створили пісню. Водночас це туга ліричного героя, який можливо співає, або слухає пісню, яка виконується гітаристом.

Також, потрібно підмітити, що образ гітари асоціюється з іншим зоровим образом – красивого жіночого тіла, яке зазвичай порівнюють із цим інструментом. Також у поезії він порівнюється із серцем – знов через подібність форм. Гітара-серце є уособленням туги ліричного героя.

Пронизане п'ятьма ножами або мечами серце (у перекладах відомі два варіанти), це ще один образ, який відправляє нас до ще одного знаного усім зорового образу Діви Марії. Її серце також пронизане п'ятьма або сімома мечами. Такий образ підкреслив всю глибину страждань ліричного героя.

Мелодійність гітари – це звуковий образ. Вона лунає як плач, як звук природних стихій над пустелею, як звук чаші, яка розбивається, тому перейшла у зоровий образ. Це все робили почуття ліричного героя видимими:

*«...стріла без мішені,
Пізній вечір без вранішніх терцій,
Мертва пташка в гілках
...І мечами п'ятьма страшенними,
...поранене серце».*

Ф. Г. Лорка не докладав зусиль скопіювати узвичаєні фольклорні образи. Найголовнішим для митця було передати дух Іспанії, народне світовідчуття і власне бачення світу. З вище зазначеного робимо висновок, що його образи є традиційними, а спосіб їх створення – модерністський.

Ця поезія увійшла до циклу «Поєми циганської сигірії» збірки «Канте хондо» і стала чи не найвідомішою поезією Ф. Г. Лорки. Митець працював

над нею протягом 1921-1926 рр., а надрукував лише в 1931 р. Для поета фольклор був одним із першоджерел духовного існування людини. За винятком надзвичайної форми і тематики, ці пісні мали й характерну співочу техніку, якій необхідна була величезна майстерність виконавців: звук мусить брати початок глибоко в грудях і йти через самісіньке серце. Тож співаки «канте хондо» вимушені були дорого платили за своє мистецтво – чимало з них рано помирало. Постійний супутник виконавців канте хондо – гітара. Для Ф. Г. Лорки цей спів був зразком первісних, найдавніших пісень.

Однією з найулюбленіших тем «канте хондо» стали плачі. Митець називав їх «поезією сліз», бо в них голосять і вірші, і мелодія. Саме таким плачем і є поезія «Гітара». Ритм вірша нагадує людське ридання, яке то зростає, то вщухає, щоб перехопити подих. Мелодія гітари порівнюється в ньому з плачем:

Починається плач гітари,

розбиваються дзбани ранку.

Починається плач гітари [23, с. 409].

Той плач несила зупинити, як не можна зупинити воду, монотонно.

Так плаче стріла без цілі,

так вечір без ранку плаче.

На голім вітті вмирає вранішня перша птаха.

О гітара, конає серце,

на п'яти розіп'яте шпагах! [23, с. 409].

Цей незгасимий плач передається й за допомогою алітерації звуків «р» та «л». У поезіях даної збірки письменник шукав не форму, а нерв форми «канте хондо». У поезії «Гітара» поетові пощастило віднайти його.

Індивідуальність авторської манери проявляється з різних факторів: гнучкий ритм – короткі рядки, після кожного зміна паузи; система повторів, риторичних окликів; монологічний характер оповіді і персоніфікація гітари як живої істоти.

Тут усе коливається, дихає, живе. До такого життя спрямовує гітара:

вода плаче, вітер плаче; захід плаче, сумуючи за світанком (антитеза); «плаче стріла без цілі»; «плаче пісок гарячий»; «плаче на голім вітті пташка остання», і цей плач стає концепцією Ф. Г. Лорки, рушійною силою його світосприйняття.

*Монотонно, ніби хвиля, плаче гітара,
ніби вітер над снігопадом, плаче гітара,
не вгамуєш її – намарне [23, с. 409].*

В поданих рядках «плач» гітари порівнюється з шумом води або вітру над пустелею, відкривається як пряме продовження іспанських фольклорних традицій. Чимало фольклорних текстів, як і цей вірш складається з ряду запитань, які ставить ліричний герой, та відповідей на них, які він одержує. Зазвичай відповіді звучать майже однаково, рефреном.

Як бачимо, у своєму перекладі В. Стус передав читачам символічний образ гітари, який відтворюється як граціозне жіноче тіло. Гітара через свою форму традиційно уподібнюється жінці; у даній поезії митець порівняв гітару з серцем, уподібнювши її скорботному серцю ліричного суб'єкта.

Широко відомо, що жодній літературі світу не властива особливість демонструвати все потаємне, похмуре й жахливе, як іспанській. Потаємне й жахливе є неодмінними помічниками поезії Ф. Г. Лорки. Письменник брав до уваги, що світовий порядок побудовано на контрастах: життя і смерть, любов і ненависть, добро і зло, реальність і мрія, ніч і день, світло й темрява, радість і горе тощо. Він усвідомлює, що ці поняття невіддільні одне від одного, їх чергування є свідченням закону, за яким існує всесвіт. Саме цю закономірність і відображає Ф. Г. Лорка у своїй творчій спадщині. Будучи ще юнаком поет у своєму вірші визначив головну тему своєї творчості:

*Бачити, як життя і смерть,
синтез всесвіту,
в глибинних просторах
зливаються воєдино [31, с. 276].*

Бажання недосяжного, далекого, примарного, мрія, печаль, плач

стануть основою існування всіх лоркіанських персонажів.

Літературна традиція в поезіях Ф. Г. Лорки розгалужена й багатоголоса. У життя поета музика ввійшла раніше, ніж вірші і проза. Професійний музикант, обдарований композитор, він з дитинства знав і любив європейську класику, але зріднився з музикою Пастушого Джерела. Видані, записані Лоркою романси, оброблені ним пісні – у світовому репертуарі. Його власні твори покладені на музику (наприклад, «Ніч у Мадриді», «Арагонська охота»). Але найближчою була стихія канте хондо. [23, с. 8].

«Балада про чорну тугу» написана 1924 р. і ввійшла до збірки «Циганський романсеро». Головною героїнею балади є Соледад Монтойя, що «сходить на горі темнявій» і блукає самотою. Поезія побудована як діалог між ліричним героєм і Соледад, яка є невід’ємною частиною його душі. Цьому смутку немає ніде притулку і спочинку:

– Соледад, кого питаєш?
 Ти одна – в годину ранню?
 – Не тобі болить – і годі:
 що питаю – те питаю.
 Що шукаю – те шукаю:
 і себе, й свою розраду [27, с. 14].

Туга та самотність виступають центральними образами вірша. Вони персоніфікуються з дівчиною, особою, яка страждає, яка пережила якесь горе й не може знайти рівновагу, сенс життя. Тобто, головним художнім прийомом стала персоніфікація, за допомогою якої було створено образ Самотини в «Баладі про чорну тугу».

Поезія наскрізь пройнята настроєм смутку й жалю. Причину цієї туги не названо, вона виростає із самої першооснови людського існування, тож її нічим не можна здолати:

О, пречиста ця притуга –
 Самітна печаль циганська!
 О, зажуро скритих річищ

і далекого світанку! [27, с. 14].

Інтонаційно поезія нагадує народну пісню-голосіння з притаганими її вигуками і повторами. Та й образна система тісно пов'язана з народною міфопоетикою:

Золоті мотики півнів

рань продзьобують багряну.

Тихо Соледад Монтойя

сходить на горі темнавій [27, с. 14].

Використовуючи ліро-епічну форму балади, Ф. Гарсія Лорка створює образ всевітньої туги, яка *«проростає на оливковій землі»*. Головна героїня твору – Самотина, що шукає *«саму себе, свою долю»*. Це символ відчуженості людини, її важких блукань у лабіринтах власної душі та дійсності, а також вічного пошуку сенсу буття. Образ Самотини персоніфікується за допомогою традиційних фольклорних засобів – порівнянь, метафор, епітетів тощо. Самотина не в змозі знайти свою долю, позбавитися своєї журби. Сюжет твору побудований на діалозі ліричного героя із Самотиною. Він готовий їй допомогти, втішити, але отримує холодну відповідь гордої Самотини: *«Чом блукаю, сама знаю, що тобі до мого болю?»* Цей казковий діалог набуває філософського значення, питання ліричного героя звернені до самого себе і світу. Людина завжди намагається усвідомити сенс буття, знайти свою долю в бурхливому й стрімкому житті, але інколи їй це не вдається, і тоді *«проростає на оливковій землі чорна туга»* – символ недосягненої мрії, самотності, безнадії.

Балада має романтичне забарвлення. Ліричний герой прагне у світ високих, прекрасних ідеалів, проте вони залишаються лише в його уяві. Чорний колір заступає барви життя і гармонії – зелений, жовтий, бірюзовий. І все ж вірш не позбавлений надії, бо починається новий день і знову тривають пошуки засобів подолання туги. Вічний діалог людини зі своєю Самотиною триває. Але головне, вважає Ф. Г. Лорка, – щоб особистість не заспокоювалася, не зупинялася у своїх мандрівках по таємних закутках душі

і всесвіту. Символічного значення набуває в кінці твору образ річки, яка уособлює рух природи, всесвіту, серця, світу, що зливаються в єдиному потоці. Але що несе з собою цей рух, хто зрозуміє його закономірності, – таємниця.

Поезія Ф. Г. Лорки немов зібрана з протилежностей, крайностей, суперечностей чуттєвого характеру, вона спантеличує читача нечуваними глибинами почуттів. Брат Ф. Г. Лорки Франціско писав: «Здається, ніби Федеріко – людина, що по-справжньому живе своїм життям і своєю творчістю лише в сміху та в плачі, лише в крайнощах радості та болю. Усе інше було інтермедією» [55, с. 111].

Ф. Г. Лорці притаманна схильність до стислості, економії слів у віршовому рядку. Це призводить, з одного боку, до глибинного підтексту, а з іншого – до створення афоризмів, концентрації спостережень, узагальнень, типологічних висновків. Подібне спостерігаємо у віршах збірки «Канте хондо», пишучи які, поет намагався сказати дуже багато небагатьма словами. Він досягає сконденсованого лаконізму співу-крику, який у кількох словах відтворює безмірність усієї скорботи чи туги.

Провідною у Ф. Г. Лорки є циганська тема, яку він приймає як фольклорну і тому реалізує її в народнопісенному стилі. У листі до свого друга Хорхе Гільєна поет писав, пояснюючи своє звернення до циганської теми: «Я намагаюсь поєднати циганську міфологію з відвертою буденністю плинного часу. Виходить щось дивовижне, і, сподіваюсь, по-новому прекрасне». Прикладом можуть бути поезії «Про царівну Місяцівну», «Милоданка й Вітер», «Балада про чорну тугу» з «Циганських романсеро» [28].

Вірш «Газела про темну смерть» переклад М. Лукаша, входить до збірки «Тамаритянський диван», над якою Ф. Г. Лорка працював у 1936 р. Після загибелі поета друзі зберегли його рукописи, і збірка була видана 1940 р. в Нью-Йорку. Поет дуже цікавився східною поезією, він убачав у ній витоки андалуського фольклору, на який вплинуло мистецтво арабів-

завойовників. В арабській поезії збірку віршів одного автора називають диваном. Ця збірка отримала свою назву від місцевості Тамарит поблизу Гранади. Там була садиба батька поета, де Федеріко проводив літо в останні роки свого життя.

У збірці поет відроджує давні жанри – касиди й газелі. В арабській і персько-таджицькій поезії газела – ліричний вірш, що складається з байтів-двовіршів із наскрізним римуванням. Митець становиться до цієї поетичної форми доволі умовно. Єдине, що є спільним із газелою, – це тонкий проникливий ліризм.

Провідною темою вірша стає мотив небуття – органічна складова іспанської культури. Ф. Г. Лорка якимось назвав свою батьківщину «країною, відкритої смерті». У вірші смерть постає в образі сну, характерного не лише для іспанської, а й для світової літературної традиції:

*Хотів би заснути, як засинають яблука,
і спати десь далеко від цвинтарного гамору.
Хотів би я заснути, як та мала дитина,
що в чистім морі собі розкрять серце [11, с. 88].*

Ліричний герой заперечує фізичне тління, що настає зі смертю, він вірить, що смерть – скороминуща:

*Хай знають тільки всі, що я не вмер,
що є в моїх устах ще стійло золоте,
що я – маленький приятель провесняного леготу
і велетенська тінь од власних сліз [11, с. 88].*

Останні чотири рядки є своєрідним рефреном-обрамленням перших чотирьох: земне коло завершилося, а отже, – життя триває:

*Бо хочу я заснути, як засинають яблука,
Навчатися плачу, що від землі очистить,
Бо хочу бути разом з дитиною сумною,
Що в чистім морі мріє собі розкрять серце [11, с. 88].*

В одній із найвідоміших збірок «Циганське романсеро» («Romancero

gitano», 1928) чудово представлено історію, міфологію і взагалі світогляд іспанських циган. Так, один із найбільш насичених символами, мелодійний, трагічний і тонко-ліричний водночас у ній – вірш «La monja gitana». Цей романс (або романсеро) було написано 1925 р. і проілюстровано самим автором 1930 р. [12, с. 451]. Вірш присвячений письменнику (у тому числі поету) з «покоління-27», художнику архіваріусу, археологу, бібліотекарю Хосе Морено Війя.

Творчість іспанського поета нерідко будується на традиціях народного католицизму, тобто релігійному дуалізмі, двовір'ї, поєднанні християнської і язичницької символіки, вираженої в забобонах, ритуалах, віруваннях тощо. У письменника це забарвлено андалузьким колоритом, де вирізняються дві лінії іспанська й циганська, здебільшого в збірці переважає циганська. Циганська тематика, як відомо, рясна в поета, він сам навіть припускав, що його батьківський предок був циганом.

У зв'язку з колоритом поезії Ф. Г. Лорки слід означити лексичну специфіку. Заголовок називає черницю gitana. В іспанській мові існує два слова на позначення циган – кочові (gitanas), яких в інших традиціях називають гітанами (тобто іспанські цигани) й осідлі (дослівно «угорші», оскільки їхні предки прийшли з Угорщини). Саме кочова циганка за походженням стала героїнею Ф. Г. Лорки, і цим підсилюється весь трагізм і скрутне становище: активна, темпераментна, кочова натура замкнена в келії з ґратованим віконцем. На жаль, митець не дає пояснення, чому циганка стала черницею – можливо, її залишили немовлям біля монастиря, нам лише доводиться здогадуватися. Загалом твір насичений різними натяками та недомовками автора. Для того щоб краще зрозуміти текст, який насичений експліцитною та імпліцитною символікою, слід з'ясувати тогочасні реалії життя – наприклад географічне розташування. Згадана у творі Альмерія (Almería, з арабської – «Дзеркало моря») – єдина в Європі пустеля (в Андалузії). Власне, у цьому середземноморському порту – одне з найулюбленіших місць дитинства Ф. Г. Лорки, бо тут наявні поєднання моря,

гір, пустища, родючих долин [12, с. 454]. Згадка цієї місцевості готує до появи двох вершників і уявних краєвидів і просторів, про які мріє циганська душа. Насправді уявляється один вершник, але роздвоєний в очах черниці – згадується українська лексема на позначення зіниць – «чоловічки».

Інший символ – гаптування, вишивка. Це, можливо, означає творчість і тим самим стає заміником малювання образотворчого мистецтва (не треба забувати, що Лорка був і художником). Це як політ фантазії, так і водночас конкретний образ, бо гранадські монастирі (як і взагалі іспанські черниці) славилися вишивкою і навіть Ф. Г. Лорка з самого дитинства неабияк захоплювався такими шедеврами Гранади [12, с. 451-452]. У перекладі М. Лукаша: *«Як же шие, як гаптує, / не гаптує – чари діє»* [27, с. 168] – експресивніше, аніж відтворення. М. Лукаш (який, до речі, знав і романо), ще більше «оциганює» героїню, нагадуючи читачеві, хто за походженням ця черниця. У В. Стуса *«Як гарно шие! Як славно!»* [46] (лексему «слава» тут можна розуміти і в релігійному ключі-слава Божа), в О. Здір – точніше до оригіналу, бо у Ф. Г. Лорки певна іронія: (дослівно): *«Як гарно вишиває! Як благодатно (благочестиво)!»*. У перекладачки: *«А що гоже! А як благодатно!»* [46]. Бо вишита робота черниці несе релігійне призначення. Зовні «невихована» циганка підкорилася, але душею лишилася непокірною.

Окремої уваги заслуговує символіка квітів. У народній поезії (яку Ф. Г. Лорка чудово знав) кожна рослина має своє значення, а то навіть і кілька. Текст цікавий тим, що тут згадуються квіти в суто іспанському контексті, а є рослини, спільні й для української культури – мальви, соняшник (цікаво, що в іспанців так само, як і в українців, підносили гарбуза як відмову вийти заміж [12, с. 548], а також універсальні, «інтернаціональні» (мирт, вербена та ін.). Ще у вірші – узагальнення «трави» і «квіти її (своєї) фантазії (уяви)».

На початку вірша подано зашифровані кольоративи – адже і вапно, і мирт – білі. Вапно, вочевидь, – стіни келії. Мирт – дівочий символ, традиційна прикраса наречених; у християнстві означає навернених

язичників. Можливо, тут натяк на християнізацію циганки (але героїня підкорена й асимільована тільки зовні, припустимо, що вона й хотіла б стати чистою християнкою та іспанкою, але несвідоме і темперамент опираються цьому). В іспанських піснях мирт означає смирення, спів страждання, стійкість, а ще – палку жагу [12, с. 551]. Усі ці значення можна віднести до Циганки, хоча її смирення лише вдавене. Також білий колір наявний і в згадуванні «місяців», які вишиває черниця (у тексті не зовсім зрозуміло, чи гаптуються півмісяці, чи місяці у повні). Зазвичай місяць – білий, срібний, хоча може бути жовтим або інших теплих кольорів. У Ф. Г. Лорки місяць не просто романтичний символ європейської та східної поезії, але й циганське «сонце мертвих» [12, с. 435], зв'язок із потойбіччям, іспанські цигани вірили, що коли місяць у повні «мертві виходять полювати на живих» [12, с. 435]. Левкої – печаль, символ вечора життя [12, с. 547] (недарма у вірші згадується лампа, яка горить сірим світлом; сірий колір, натякає на сум і нудьгу). Колір левкої (які бувають різні) тут не згадується. У народній поезії левкой має й еротичне забарвлення [12, с. 452]. Мальва означає тугу, страждання [12, с. 550], так само колір не називається. Героїня замкнена на своїх муках – значить, тут ця квітка означає лише тугу. Соняшник – вірність [12, с. 551]. Тобто героїня вірна своєму почуттю, корінню і взагалі собі. Магнолія – єдине кохання [12, с. 550]. Якщо прийняти цю версію, то віршу додається трагізм: виходить, героїню розлучили з коханим-вершником, тобто могли силоміць віддати до монастиря (наприклад, на «перевиховання»). Соняшник і магнолія в парі в одному рядку, зміцнюють конотацію вірності. Шафран (в О. Здір – близько до ботанічного роду – «крокуси») – загалом означає надію, проте досить загадковий символ: що конкретно мав на увазі автор? Виникає гіпотеза: оскільки іспанська (у тому числі й рідна Ф. Г. Лорці андалузька) культура базувалася на мавританській (арабській), і Конкіста не минула даремно, то можна припустити, що шафран тут згаданий і в орієнтальному контексті, бо в арабській і перській літературній традиції з жовтим кольором квітки асоціюється туга. Циганка зів'яла в келії від тієї скорботи і ще, на

думку Н. Малиновської, у цьому романсі «альмерінське не лише цитруси, але й шафранний, золотавий пил присмеркових променів у келії [12, с. 455].

На окрему увагу заслуговують образні грейпфрути – символ забороненого кохання, на противагу помаранчу [12, с. 551-552], М. Лукаш замінив їх на «п'ять настурцій» [27, с. 168]. Цей хід логічний, бо, як повідомляє Н. Малиновська, є андалузський сорт п'ятипелюсткових настурцій темно-червоними плямочками на квітках, їхня місцева назва теж «Рани Христові» [12, с. 454]. За легендою, саме в Альмерії знайшли Святий Грааль [46], тому п'ять пелюсток – це п'ять Христових ран (тобто краплі крові, зібрані до чаші) Але є й інші версії. Я. Гібсон (лоркознавець Jan Gibson) повідомляв про сорт гранадських солодоців «Рани Христові», чий рецепт утрачено [12, с. 454]. Але, на думку іспаністки, мова може просто йти «про розрізані навпіл, посипані цукром і поставлені на сонце (усотувати цукор) плоди» [12, с. 454]. Цукор згадується далі, поряд з вербеною; можна зрозуміти «цукор» прямо (у зв'язку із зацукрованими фруктами, і як натяк на солодкі переживання героїні). Слово *pañajo* може означати і «цитрон», але в цьому контексті – явний грейпфрут (Цей символ Ф. Г. Лорка згадує з тим самим значенням у «Пісні сухого помаранчевого дерева» – «*Cancion del pañajo seco*»: перекладалася М. Лукашем і пізніше О. Здір як «Пісня всохлого помаранчевого дерева». Ось чому п'ять грейпфрутів асоціюються з п'ятьма Христовими ранами. А те, що Христу завдали ран саме в Альмерії, – приклад народного католицизму, де євангельські події відбуваються «тут і зараз» (можливо, мається на увазі і нове розп'яття Христа невдячними). Тут і конкретика (географія, ботаніка), і абстрактність, християнська символіка. Ще цікава недомовленість, якщо черниця вишиває грейпфрутові квіти, то вони мають бути білими, а якщо настурції – то, як сказано вище, – кривавого кольору, у другому випадку асоціація з Христовими ранами буде виразнішою. Отже, тут автор зіграв на багатозначності, зашифрувавши в тексті різну семантику, недоступну «чужим» і водночас знану андалузцями.

Але помітно, що в різних перекладах по-різному відтворюється

лексема. У В. Стуса:

*«На кухні п'ять помаранчів
солодку несуть принаду,
неначе Христові рани з альмерійського саду» [46]*

В О. Здір:

*«П'ять грейпфрутів повіяли з кухні гірко та солодко,
наче з пустель Альмери кров п'яти ран Христових» [46].*

Як уже зазначено раніше, грейпфрут і помаранч прямо протилежні в іспанській традиції. Також перекладач «додумує», додаючи «винну прохолоду». У М. Лукаша – точний і асоціативний переклад з урахуванням історично-культурного контексту – «настурції» (можна врахувати й ботанічну особливість: настурції – їстівні, але однорічні рослини, і їхня однорічність асоціюється зі смертю, нетривалістю). Перекладач вирішив не вживати асоціацій із плодами і застосував також умотивовану лексему на позначення квітів. Тобто семантика «Циганки в черницях» виразно і суто квітка в О. Здір – точний переклад грейпфрути».

Інші символи вірша: вербена, у М. Лукаша інше слово «бразилія» (бразильське червоне дерево; сандал; фернамбукове дерево, відкрите португальцями в Бразилії) – ніжне кохання [12, с. 552]. Звідси в поетичній назві трава кохання, «сльози Ізиди», «сльози Юнони», «вени Венери», тощо [8]. Сама вербена викликає романтичні, ніжні відчуття, витонченість, може бути лікувальною. Ця рослина буває різних кольорів.

Також у романсі наявна бінарна опозиція: природне / штучне. Черниця мріє про свободу, природу, але єдині друзі ув'язненої – квіти, та й ті штучні. Так, соняшник і магнолія зроблені зі стрічок і леліток. У М. Лукаша – соковиті відповідники: «цвіт – у лентах у шумисі» [27, с. 168], у В. Стуса – просто «В стрічках магнолія сяє» [46] в О. Здір квіти – «у лелітках і стрічечках» [46].

Черниця вишиває, але зрозуміло, що мантилью не розшивають квітами, вона має бути однотонною. У перекладі М. Лукаша вишивка героїні – це

«вівтарний антимінс» [27, с. 168], тобто прямокутний плат, яким покривають олтар. Без антимінсу не можна правити. Але деталь: він є в православних і греко-католиків. У римо-католиків антимінс відсутній, замість нього – корпорал (аналогічний плат), і він білий у В. Стуса – «*новий убрус*» [46], високе слово «убрус» може нести як релігійну конотацію – Христовий убрус, так і світську. Отже, черниця вишиває «вівтарний покров для меси».

З одного боку, вірш суто любовний і ностальгійний, але насичений релігійними символами, а ще – розкриває сутність творчості, бо героїня переживає сублимацію. Також для адекватного перекладу варто врахувати бінарні опозиції тексту: статика (келія) – динаміка (річка, що стає дибки, у. Ф. Г. Лорки це символ кохання і волі [12, с. 456], натяк на коня – сексуальний символ), фізичне – духовне реальність – уява, замкненість (келія в монастирській вежі) простір (долини, річка). Висота келії в монастирській вежі (недарма згадуються ґрати) протиставляється висоті скель, гір, крутосхилів, які виникають в уяві черниці. Також з вірша впливає мотив шляху.

Відповідно, можна виокремити в тексті концепти свобода / несвобода, а також кохання. Фактично розповідь починається лексемою *fantasia* і завершується нею.

Характеризуючи ранні переклади вірша можна помітити різночитання у відтворенні ритму, римування й символіки (хоча всі перекладачі переважно зберігають символи оригіналу). Так, М. Лукаш змінив розмір тексту (але це теж ритм романсеро, особливо природний саме в цього перекладача, оскільки «Моцарт українського перекладу» обожнював поезію Г. Гайне, у тому числі написану як романсеро), але не позбавив його темпераменту (що й вимагається від настрою твору: вдавано спокійна черниця має бурхливу натуру, а відтак – яскраву фантазію) У В. Стуса ритм наближено до оригінального, але подекуди є відступи від лексики Ф. Г. Лорки так, «прати» відтворено як «жалюзі» [46] (звичайно, їх не могло бути в келії, хоча й ця

лексема натякає на гру світла й тіней, згадану Ф. Г. Лоркою). У перекладі для рими (фінал вірша) вжито лексему «черниия», хоча в оригіналі цей фемінний персонаж – просто «вона», тільки спочатку названа «черниця». *la monja* [8] у М. Лукаша «черниця молода» [27, с. 168], тобто підкреслюється вік. Окреме питання – рима. Оригінал побудований на асонансах згідно з традицією романсеро. У перекладах В Стус уживає традиційні (точні) рими, але подекуди поступається точністю (жовтаві фантазії, укриваються), а М. Лукаш експериментує, то вживаючи нові, свіжі рими, то пропонуючи асонанси.

Помітно, що майже всі переклади зберігають авторський звукопис – алітерацію. Так, початок вірша – «мовчання крейди (вапна) і мирта»), де українські перекладачі – примноження звуку «м». У М. Лукаша «*Мовчать німо мирти й мури*». У В. Стуса: «*Безгоміння вапна і мирта*» [46] – чергування м і в О. Здір алітерації немає: «*Спокій вапна і мирта*» [46]. Слід зазначити, що перекладачі додають і ті алітерації, які відсутні в оригіналі. Так, М. Лукаш пише, що вершники відбиваються «*в чорних очах у черниці*» [27, с. 168]. (В оригіналі кольору очей не названо, але «чорні очі» тут не просто романтичний образ, а натяк на циганське походження героїні (оскільки кастильський тип світлий, натомість андалузський – темний, бо позначений сумішшю з арабською, циганською, єврейською кров'ю, і андалузського типу був Ф. Г. Лорка). Також слова «чорний» і «черниця» («чернець») спільнокореневі. У Ф. Г. Лорки від уявного стукоту копит, їзди двох вершників (а насправді одного вершника, але роздвоєного в очах черниці) – відлуння в героїні аж тріскається сорочка *camisa* – звідси слово «камізелька») – вочевидь. напнута грудьми. М. Лукаш відтворив це так: «*аж ряса на ній рясниться*» [27, с. 168]. Лексема «ряса» доречна, оскільки описується черниця (хоча, якщо строго дотримуватися католицьких реалій, точніше було б «сутана»). Але, скоріше за все, в оригіналі луснула напнута спідня сорочка, бо сутана простора і не може тріснути. У В. Стуса: «*Відбився тупіт кінноти / одіянням затріпотілим і в сповитім черничім тілі*» [46]. Перекладач додав для завершення образу «чернече тіло», підкреслюючи, що

воно «сповите». Але чернечий одяг хоч і глухий і довгий, але просторий (окрім тісної одежі під сутаною, нагрудником тощо), і виникає асоціація з розвіяними від вітру згортками. В О. Здір: «*Останнім стихаючим звуком / Сорочку на ній розпорото*» [46]. У вірші Ф. Г. Лорки ж одяг саме тріскається від напруги. Оригінальні рядки дуже образні й проникливі, бо змальовують силу уяви. Також, імовірно, у напружених скронях черниці (чи не дослухається героїня до звуків назовні?) аж стукотить кров. І героїня сприймає це як звуки їзди. Поет міг би дописати твір у романтичному ключі – наприклад, що вершник викрав черницю, або ж дівчина сама втекла з ним із монастиря (і далі можна додумати фінал: або щасливий шлюб, або зрадливість чоловіка, або трагедія: обох наздогнали і вбили тощо). Але він не завершує вірша щасливим кінцем. Тут немає жодної сентиментальності.

Щодо інших перекладацьких нюансів можна зазначити такі моменти. В. Стус і М. Лукаш дещо українізують твір, одночасно залишаючи його іспанським. Так, М. Лукаш для римування вживає питому українську лексику, повертаючи рідкісні слова – «*світич*», «*горізнач*» [27, с. 168], вершники в нього «*опришки*» [27, с. 168] (асоціація з Карпатами і гуцульським колоритом) тощо. В О. Здір героїня вишиває «*крайку*» [46] – тобто тут західноукраїнський колорит. Але крайка – це пояс, а черниця гаптує вівтарний покрив (і далі перекладачка вживає це словосполучення). Цікаве порівняння: в оригіналі собор з ведмедем, який реве і падає горічерева. Яким чином може ревіти собор? Певно, тут малося на увазі відлуння у склепінні. Можливо, з ревінням (рокотом) асоціюється і подзвін у М. Лукаша: «*церква здалеку реве, / мов ведмідь, що ліг горізнач*» [27, с. 168] Тут фемінітив – «церква», відповідно до черниці (теж фемінітив). О. Здір ще більше додає фемінності перекладу й застосовує алітерації: «*Церква гарчить віддалік / Ведмедицею вайлуватою*» [46]. Але тут не сказано, що звір падає горічерева. Дієслово «гарчить» одразу нагадує про ведмедя. Ведмедя цигани виводили на ярмарку. Тоді виникає паралель між героїнею, яка, дика і вільна, змушена стати дресированою. Фактично цей вірш про національне несвідоме,

яке виринає в асоціаціях (В оригіналі прямо ведмедем собор не називається, але це легко додумати, адже він ричить і падає горічерева, як цей дресирований звір). Тобто, за авторським задумом, натуру не сховати. Ще цікава деталь Ф. Г. Лорка навчався в єзуїтському коледжі (де помітили надзвичайну вразливість майбутнього поета, травматичне сприйняття ним жорсткої дисципліни). Та, ймовірно, певною мірою написав автобіографічний твір. У вірші лише одна героїня-черниця (якщо не брати до уваги уявного вершника). Інше – це неістоти, штучний світ: гаптовані (але не живі) квіти, у які закуто живу душу; вапно на стінах. Героїня марить про лоно природи (річки, гори. доли), тобто про свободу, недарма черницю автор зобразив циганкою.

Отже, вірш Ф. Г. Лорки візуальний (недарма він легко ілюструється, що довів сам автор) і побудований на звукописах. Для точнішого перекладу необхідно знати символіку, етнографічні, релігійні, географічні, історичні та інші реалії творчості Ф. Г. Лорки. Помітно, що кожний перекладач: В. Стус, М Лукаш, О. Здір та ін. – має власний «почерк» і, відповідно, методологію. Водночас є спільні риси: увага до настрою вірша й точних деталей, які, однак, можуть українізуватися (що особливо помітно в М Лукаша). Якщо покоління шістдесятників могло експериментувати з ритмом, розміром, римуванням і лексикою, то сучасні перекладачі позначаються увагою до точності у відтворенні не лише змісту, але й форми, хоча окремі відступи від оригіналу теж спостерігаються.

Символогічний, релігієзнавчий, текстологічний аналіз підкреслив зв'язок творів Ф. Г. Лорки з традицією народного католицизму, віддзеркаленого у фольклорі. Біографічний аналіз довів перегук з певними подіями з життя самого автора. Тобто робота над перекладами з Ф. Г. Лорки вимагає теоретичної і практичної підготовки.

Підсумовуючи, можна сказати, що вірш «Черниця – кочова циганка» («Циганка в черницях» «Циганка-черниця») присвячений творчій індивідуальності й перемозі уяви над зовнішніми обставинами (хоча зовні,

здавалося б, у житті героїні нічого не змінюється).

Складність і водночас актуальність творчості цього письменника підтверджує нове звернення до його текстів у сучасних перекладачів, нові відкриття вже відомих творів автора.

Отже, іспанський аристократ з душою цигана, Федеріко Гарсія Лорка був зачинателем і самородком, версифікатором і стилізатором. Уже віддавна прийнято писати про Ф. Г. Лорку лише в найвищому ступені – славетний, геніальний, найвідоміший іспанський поет. Звісно, це правда, але ці скупі слова мало що висловлюють про поетичний світі митця, його значення як людини і поета.

Висновки до другого розділу

Творчість Ф. Г. Лорки стала новим етапом в літературі Іспанії, урізноманітнила її образами, зблизила зі світовою літературою. Іспаномовна література вже дуже давно стала об'єктом зацікавленості українців. Відомо, що багато класиків української літератури надихалися іспаномовними текстами, а дехто їх активно перекладав. Поступово з'являється все більше перекладів поезій митця українською мовою, хоча з вищевикладеного зрозуміло, що питання «відповідності оригіналу» актуальне і досі. Тексти перекладів покращуються й удосконалюються.

Художній переклад прози чи поезії – це мистецтво, творчість. Відомо, що перекласти і скомпонувати текст так, щоб зберігся стиль і сенс, який хотів передати автор, – це справа не з простих. Художній переклад повинен зберігати атмосферу сюжету, стиль автора. Тому основна мета художнього перекладу – збереження ідіостилю. Доволі непросто при художньому перекладі створити щонайбільше відповідний оригіналу варіант, бо різними є структури мов, акценти в культурних традиціях, авторські стилі митців слова. Однак пошук більш-менш правильної форми заглиблює перекладача в новий художній світ автора твору.

Перед нами читачами, які не володіють іспанською, постав песимістичний поет, на перший план вийшли смерть і трагедія, а барвистість і життєрадісність його поетичного світу відійшла на другий план. Для ряду ліричних творів Ф. Г. Лорки характерна орієнтація на архаїчні моделі осягнення світового порядку. «Містика» має певне значення для осмислення лірики і драматургії Ф. Г. Лорки, його естетики, філософії мистецтва.

ВИСНОВКИ

На початку науково дослідження ми поставили за мету дослідити зміст й сутність художнього образу, символіки і самобутнього новаторського стилю Ф. Г. Лорки, уособленого в його поетичних творах, зіставлених у різних перекладах. Виходячи з вищезазначеного за допомогою художніх образів письменник відтворює і допомагає читачу зрозуміти світ у всіх його барвах. Художній образ народжується в уяві художника і втілюється в уяві читача за допомогою майстерного використання автором своїх талантів.

Нажаль, не маючи змоги проаналізувати поезії мовою оригіналу Ф. Г. Лорки, ми спиралися на переклади відомих українських перекладачів: В. Стуса, М. Лукаша та О. Здір. За своїм змістом та літературним наповненням опрацьовані поезії більш за все схожі, мають відмінність лише у використанні і добору лексики, виражальних засобів, і це зрозуміло, бо кожен перекладач – індивідуальність, має свій неповторний стиль, має своє бачення написаного і переживання від поезії Ф. Г. Лорки. Спираючись на переклади поезій ми простежили, що митець надає перевагу саме містичним образам. Творчість поета – це таїнство, прагнення зобразити те, що не існує, присутність якого відчуваєш, але не в змозі побачити. Для Ф. Г. Лорки, автора елегійного лірики, складати - це відчувати невимовне, милуватися невидимим.

Основною метою будь-якого художнього твору є створення художнього образу. Саме через ці образи зберігаються й передаються основні цілі автора. Не можливо не замітити, що через усю творчість

Ф. Г. Лорки простежуються образи смутку, туги, журби, фатальна доля, любов, смерть. Ці давні мотиви іспанської народної поезії придбали в його творчості риси сучасності і дозволили глибоко і повно відтворити дійсність. Трагічність відчувалася у багатьох творах Ф. Г. Лорки, не менш трагічна доля спіткала поета і в житті. Творчість Ф. Г. Лорки стала новим етапом в літературі Іспанії, урізноманітнила її образами, зблизила зі світовою

літературою. Під час перекладу поезій Ф. Г.Лорки українські перекладачі врахували індивідуальну самобутність оригіналу .

Опрацьовуючи творчість Ф. Г. Лорки ми дійшли висновку, що життя кожної людини – це велика книга, яку ми створюємо власноруч. Хтось закінчує її сам, а комусь допомагають от тільки шкода, що не всі розуміють, які безцінні сторінки в цій книзі .

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев В. Н. Собрание сочинений. Киев : Дух і літера, 2006. С. 561 – 563.
2. Бахтин М. М. Собрание починений. В 7 т. Т. 5. Рус. словари. Москва : Искусство, 1997. С. 67 – 375.
3. Бердяев Н. А. Мистика. Ее противоречия и достижения. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. 2007. URL : http://predanie.ru/berdyayev-nikolay_aleksandrovich/book/69675-duh-i-realnost/#toc30 (дата зернення: 13.06.2020).
4. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посібник. Київ : Академія, 2011. 336 с.
5. Бондаренко А. Лінгвостилістичний аналіз циклу В. Стуса «Трена М. Г. Чернишевського». Київ : Дивослово, 2003. №1. 17 с.
6. Боргардт О. Аналітична історія України. URL : <http://www.e-reading.club/chapter.php/1015174/439/oleksandr-borgardt-analitichna-istoriya-ukraini.html> (дата звернення: 15.06.2020).
7. Вестник российского философского общества. Киев, 2011. 34 с.
8. Волошина А. Вербена – трава любви. 2014. URL: [https:// ru. tsn. ua/lady/psychologia/ona/verbena-trava-lyubvi-368509.html](https://ru.tsn.ua/lady/psychologia/ona/verbena-trava-lyubvi-368509.html) (дата звернення: 23.08.2020).
9. Всесвітня література. XIX-XX століття. Київ, 2001. 56 с.
10. Гарсія Лорка Ф. Об искусстве. Москва : Искусство, 1971. С. 35 – 201.
11. Гарсія Лорка Ф. Избранные произведения: в 2 т. Москва : Худ. лит-ра, 1975. 88 с.
12. Гарсія Лорка Ф. Цыганское романсеро: Сборник. Составл. и коммент. Н. Малиновской. Предисл. А. Гелескула. Москва : ОАО Изд-во «Радуга», 2007. 560 с.
13. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. Москва : Искусство, 1970. 187 с.

14. Грабовський С. «Країна Інкогніта»: Василь Стус. 2005. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/934750.html> (17.09.2020).
15. Григошкін Я. В. Перекладацька діяльність Василя Стуса. Вінниця. URL : <file:///C:/Users/Катя/Downloads/5699-11442-1-SM.pdf> (дата звернення: 11.02.2020).
16. Заботина Т. Е. Подход к интерпретации как к действованию. *Филологическая герменевтика и общая стилистика*. Тверь: ТГУ, 1992. С. 54 – 65.
17. Качуровський І. Променисті силуетки. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 767 с.
18. Квіт С. Чорне сонце з білої ночі потойбічності. Проект від 29 травня 2017. URL : <http://md-eksperiment.org/post/20170529-chorne-sonce-z-biloyi-noschi-potojbichnosti> (дата звернення: 26.12.2019).
19. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
20. Коцюбинська М. Х. Поетика Потебні та її значення для радянського літературознавства. *Радянське літературознавство*. 1961. № 2. С. 46–57.
21. Кудін В. Типізація в художньому творі. Київ : Дніпро, 1964. 75 с.
22. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. Т. 2. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
23. Лорка Ф. Г. Гітара; Крик; Пісня вершника. *Щорічник «Україна. Наука і культура»*. Київ, 1989. Вип. 23. 409 с.
24. Лорка Ф. Г. Крик; Малагенья. *Дивослово*. 1995. № 3. 49 с.
25. Лорка Ф. Г. Лірика. Пер. з ісп. і склав примітки М. Лукаш. Київ : Дніпро, 1969. 320 с.
26. Лорка Ф. Г. Сутичка; Пісня; Мовчання; Малагенья – переклади 1966 р. *Голос України*. 1991. С. 12–13.
27. Лорка Ф. Г. Романс про чорну зажуру; Сутичка; Крик; Пісня вершника. Пер. з ісп. Ю. Покальчука, В. Петрика [псевдонім В. Стуса]. Київ : Ранок, 1966. № 8. С. 14–15.

28. Лукаш М. Зустріч ; переклад з ісп. Adi. *RASTAUKRAINA*. URL : lib.narod.ru (дата звернення: 09.02.2020).
29. Мелетинский Е. От мифа к литературе. Москва : Российск. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 166 с.
30. Михайлова Т. Василь Стус как переводчик русской литературы. *Literatura i władza. Związki na gruncie rosyjskim w XVIII–XXI wieku*. Warszawa, 2017. Т. 25. С. 213–226.
31. Москаленко О. О. Стан «містичної співучасті» в ранній ліриці Ф. Гарсія Лорки. *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2010. №40. С. 270–276.
32. Москаленко О.О. Відображення процесу індивідуації в ліриці Ф. Гарсія Лорки. Запоріжжя : ЗНУ, 2010. 216 с.
33. Мигунов А. С. Художественный образ: эстетический анализ. Москва : Изд-во МГУ, 1980. 96 с.
34. Наливайко Д. Василь Стус – перекладач. *Всесвіт : журн. інозем. літ.* 1991. № 1. С. 183–185.
35. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Изд-во Наука, 1990. 181 с.
36. Просалова В. Рецепція В. Стуса : пострадянська і діаспорна інтерпретації. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк : Норд-Прес, 2008. Вип. 12. С. 255–267.
37. Ревякин А. О типическом в реалистической художественной литературе. URL : <http://profilib.com/chtenie/130835/aleksandr-revyakin-o-tipicheskom-vrealisticheskoy-khudozhestvennoy-literature-4.php> (дата звернення: 13.04.2018).
38. Смерть как умирание на пути к ничто в творчестве Ф. Г. Лорки. URL : http://ideaidealy.nsuem.ru/storage/uploads/2012/10/I.S.Izotova_39_2011_t_1.pdf (19.08.2020).

39. Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б., Кузнецов А. Ю. Теория и практика художественного перевода: учебное пособие для вузов. Москва : Издательский центр «Академия», 2005. 296 с.
40. Соловьев В. С. Мистика и мистицизм. СПб., 1890–1907. Т. 19. 494 с. URL : <http://www.runivers.ru/lib/book3182> (27.09.2019).
41. Степанов Г. В. Поэтика Гарсия Лорки. Москва, 1985. 43 с.
42. Стус В. Твори: в 4 т., 6 кн. Львів : Просвіта, 1994. Т. 6, кн. 2. 496 с.
43. Стус В. С. Твори: в 6 т., 9 кн. Львів : Просвіта, 1997. Т. 6, кн. 2: Листи до друзів та знайомих. 262 с.
44. Тамарли Т. И. «Мистики» Федерико Гарсия Лорки: Своеобразие жанра. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mistiki-federiko-garsia-lorki-svoeobrazie-zhanra/viewer> (10.09.2020).
45. Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва : Гранд, 1999. 444 с.
46. Федеріко Гарсія Льорка. Циганка-черниця. Образи смутку і радості. Світова поезія в українських перекладах. URL: [https:// olga-zdir.blogspot.com/2013/10/La-monja-gitana.html](https://olga-zdir.blogspot.com/2013/10/La-monja-gitana.html) (08.07.2019).
47. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 12 : Поетичні переклади та переспіви. Ред. тому Д. В. Затонський; Упорядкування та коментарі В. І. Шевчука. Київ : Наукова думка, 1978. 727 с.
48. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Харків, 2004. С. 209 – 236.
49. Шабанова Ю. О. Трансперсональна метафізика Майстра Екхарта. В контексті розвитку європейської філософії. Дніпропетровськ : Національний гірничий університет, 2005. 22 с
50. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя : монографія. Київ : Смолоскип, 2009. 342 с.
51. Шпет Г. Г. Сочинения. Москва : Правда, 1989. 602 с.
52. Яницкий Л. С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки. Текст научной статьи по специальности «Языкознание и литературоведение». URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskaya-arhaika-v-poezii-f-g-lorki> (26.10.2020).

53. Cancionero popular español. Moscú : Ráduga, 1987. 671 p.
54. García Lorca F. Prosa inédita de juventud. Madrid : Cátedra, 1994. 523 c.
55. Gibson I. Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: en 2 vol. Madrid: Folio, S.A., 2003. Vol. 1. 316 c.