

ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО

На правах рукопису

МОСКАЛЕНКО ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82.09:821.134.2 (043.3)

МІФОЛОГЕМА ДИТИНСТВА В ЛІРИЦІ Ф. ГАРСІА ЛОРКИ

Спеціальність 10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Іванова Наталія Павлівна,
доктор філологічних наук, доцент

Сімферополь – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ПСИХОАНАЛІЗ ТА АРХЕТИПІКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	14
1.1. Теоретичні аспекти понять «архетип», «міфологема» і «архетипний образ»	14
1.1.1. Концепція архетипу в аналітичній психології: основний дискурс	14
1.1.2. Літературознавче трактування архетипу	17
1.1.3. Функціонування і взаємозалежність понять «архетип», «архетипний образ» і «символ»	21
1.1.4. Концепція поняття «міфологема» в сучасному літературознавстві	22
1.2. Архетип Божественної Дитини і міфологема дитинства	26
1.2.1 Універсальність міфологеми дитинства	27
1.3. Прояв різних аспектів архетипу дитини як категорій пізнання й переживання при реалізації процесу індивідуації	31
1.4. Архетипний світ творчості Ф. Гарсія Лорки	38
Висновки	46
РОЗДІЛ 2 МОТИВ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ІНІЦІАЦІЇ У ЛІРИЧНИХ ТВОРАХ ФЕДЕРІКО ҐАРСІА ЛОРКИ	49
2.1. Квест як сюжетна структура міфічних оповідань про ініціацію...	51
2.2. Зірки як об'єкт поетичного квесту	60
2.3. Дитячий фольклор як спосіб актуалізації ініціаційного міфологічного хронотопу	67
2.3.1. Роль атрибутики слухання у відтворенні замкненого життєвого кола	85
2.3.2. «Балада про Червоний Капелюшок»: міфологічний шлях посвяти у справжню поезію	92

	3
2.4. Прощання з дитинством: фінальна точка лінійного руху	102
Висновки	106
РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ІНДИВІДУАЦІЇ У ЛІРИЦІ ФЕДЕРІКО ҐАРСІА ЛОРКИ	109
3.1 Умови проходження процесу індивідуації	109
3.2. Символи трансцендетності як образи психологічного стану	113
3.2.1 Множинні та одиничні дитячі образи	113
3.2.2. Символіка мандали	118
3.3. Мотиви сліпоти, зору та дзеркала як маркери на шляху пошуків ідентичності	123
3.4. Архетип Великої Матері: багато облич єдиної сутності	142
3.4.1. Символіка Дерева Життя і жіноча міфологія	142
3.4.2. «Комплекс безпліддя»	150
3.4.3. Terra Mater	159
3.4.4. Повернення до материнського уроборосу	162
3.4.5. Трансформації архетипів Божественної Дитини та Великої Матері в поетичному циклі «Поет у Нью-Йорку»	177
Висновки	183
ВИСНОВКИ	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	195
ДОДАТОК А	226
ДОДАТОК Б	227
ДОДАТОК В	238
ДОДАТОК Д	240
ДОДАТОК Е	242
ДОДАТОК Ж	243
ДОДАТОК З	244

ВСТУП

Актуальність дослідження. Такий самобутній і складний феномен, яким є літературна спадщина Федеріко Гарсія 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 та багатозначність вишуканих поезії та театру дозволяють знаходити нові інтерпретації та продовжувати осмислення цього феномену. Довгі роки, особливо в радянському літературознавстві, Гарсія Лорку сприймали тенденційно та заангажовано: вбачали в ньому поета-соціаліста, у творах помічали лише їхню фольклорну алюзивність, навіть «пошанували» ярликом «поета смерті» [3, 32, 65, 84, 86, 118, 119, 135, 144, 165, 173] – частково це можна пояснити ідеологічними тенденціями часу. Дійсно, смерть в його творах – на головних ролях. Майже в кожному дослідженні, що з'являється в Україні чи на пострадянській території, стверджується трагічність Гарсія Лорки, і перед читачем, який не володіє іспанською, постає песимістичний поет, на перший план виходять смерть і трагедія, а барвистість і життєрадісність його поетичого світу відходять на другий [16, 27, 30, 47–49, 51, 55, 85, 95, 106, 122, 136, 137, 142, 151]. Між тим, в Іспанії дослідники постійно доповнюють творчий портрет Гарсія Лорки, аналізуючи нові матеріали, листи, факти особистого життя. Наприклад, 1994 р. вийшла збірка юнацьких поезій Гарсія Лорки («*Poesía inédita de juventud*»), що не друковалися раніше, яка демонструє неочікуваний аспект його творчості. На жаль, український читач поки не має можливості познайомитися з нею – як і з багатьма іншими віршами поета, які чекають на свого перекладача.

Увага вітчизняних вчених головним чином спрямована на п'єси Гарсія Лорки, при тому, що ґрунтовних досліджень, присвячених саме ліриці, немає. Літературознавчі студії творчості Гарсія Лорки представлені у

радянській науці розвідками Н. Маліновської [84–86], Г. Степанова [144], В. Сілюнаса [135, 136], Л. Осповата [118], О. Чагінської [165, 166]. За останні двадцять років було захищено лише дві дисертації, у фокусі яких опинилися безпосередньо ліричні твори: російська дослідниця Д. Уге в роботі «Язык и мир Федерико Гарсиа Лорки» (2005) аналізує лексичні засоби створення картини світу у поезії Гарсія Лорки і розглядає своєрідність їх функціонування у якості художніх концептів [151]; А.В. Камеліна досліджує віршові структури збірки «Romancero gitano» у порівнянні з російськими перекладами [58]. Утім, 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» [125]. Відтворення культурних кодів віршів Гарсія Лорки при перекладі українською привернуло увагу Г. Кочура [66], М. Москаленка [96], О. Пронкевича [123–125], А. Содомори [140], Л. Білоус [13], В. Гладішева [40], Я. Вовк [31], В. Якубової [199] та багатьох інших. Але фундаментальних літературознавчих досліджень саме лірики Гарсія Лорки у вітчизняній науці знайти не вдається – наявні лише стримані наукові розвідки. Серед українських дослідників ліричної спадщини Ф. Гарсія Лорки можна назвати І. Драча [44], О. Пронкевича [123–125], М. Жердинівську [49], Я. Вовк [30, 31]. Певну нішу займають компаративні студії ліричної спадщини Ф. Гарсія Лорки: головним чином, його лірику зіставляють з лірикою Б.-І. Антонича (див. С. Боровий (2001) [24], М. Ільницький (2003) [55], О. Чернявська (2006) [168]); Т. Рязанцева (2005) [132] та О. Єременко (2011) [47] співвідносять окремі мотиви творчості Ф. Гарсія Локи та О. Стефановича і М. Драй-Хмари відповідно. Власне, ось і всі надруковані науково-дослідницькі статті за останні роки; невеличку групу складають ще роботи методично-прикладного характеру (розробки уроків для ЗОШ Л. Нестерової [106], О. Єременко [48],

Н.Захарченко [51] та ін.[59, 89, 117, 134, 142, 160, 163, 164, 169, 197]).

Відродно, що розподіл Гарсія Лорки в сучасному літературознавстві на «фольклорного» і «експериментального», як відзначив М. Москаленко, – застарів [96]; втішно, що відверто починають говорити про його андрогінність, нетрадиційну орієнтацію. Але, безумовно, українському літературознавству не вистачає досліджень лорківської поезії під різними кутами зору: отже потенціал поетичного доробку творця, глибоко закорінененого у міфологічному, пропонує безліч можливостей. Окрім того, як доводить О. Пронкевич, роль іспанської культури в конструюванні української ідентичності не можна недооцінювати [124], тому питання недостатньої дослідженості доробку Ф. Гарсія Лорки є важливим не лише у світлі популярності віршів і драматургії іспанського письменника в світі, а й з точки зору його соціально-культурного значення в умовах сучасних геополітичних обставін.

Лірика Федеріко Гарсія Лорки являє собою єдиний динамічний текст, де кожний поетичний цикл знаменує новий, не лише творчий, але насамперед духовний ступінь розвитку. У поетичній свідомості автора щільно співіснують міфотворчість та поезія, архетипи наповнюються яскравим, суто особистим переживанням, втілюють внутрішні підсвідомі процеси на шляху до становлення особистості, цілісності, пошуки справжнього «Я» та гармонії зі світом. До якого б аспекту творчості Гарсія Лорки не зверталися дослідники і критики різних напрямів, які б методи дослідження не застосовували і яку б мету не ставили, в центрі уваги з'являється проблема ідентифікації людиною свого місця в житті, щільно пов'язана з цілим масивом конфліктів особистого й універсального характеру. Палкі юнацькі вірші, що буяють щедрими алюзіями та ремінісценціями, вдумлива переробка фольклору як універсальної основи та структури і навмисне віддалення від авторської літературної традиції, що призвели, нарешті, до появи витонченого, неймовірно складного за формою та змістом поетичного продукту, за яким стоїть автор-інтелектуал, який легко і невимушено створює власну міфологію. Усі ці метаморфози і

трансформації спрямовані на досягнення єдиної мети: у фокусі Поета і Людини виявляється конфлікт двох концепцій часу – лінійної, що існує в профанному сприйнятті і передбачає смерть і кінечність життя, і концепції циклічного часу, яка в міфологічному сприйнятті виключає фінальність і передбачає постійне відродження. Таке «чутливе» сприйняття динаміки ходу часу – і в реальному житті, і в творі мистецтва – пов'язане зі збереженням природного світоустрою, дотриманням циклу народжень і смертей через відродження в дітях. Для Гарсія Лорки ця проблема набирає актуальності не тільки в контексті універсальної теми народження і відродження, а й у зв'язку з більш вузькою і специфічною темою нетрадиційної сексуальної орієнтації, яка виключає чоловіка з природного життєвого циклу.

Безумовно, можливо і потрібно розглядати лорківську поетичну спадщину як єдину міфопоетичну систему, наділену певною динамікою розвитку. Долучення до аналізу надбань світової архетипної критики і деяких прийомів досліджень з інших гуманітарних сфер (антропології, релігієзнавства і психології) дозволяє розширити інтерпретаційні можливості і досягти відповідності дослідження загальному спрямуванню сучасного літературознавства на інтеграцію традиційних і новітніх підходів до аналізу художніх текстів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконувалась в рамках теми наукових досліджень кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка «Історія та полікритика зарубіжних літератур», що передбачає використання найновішого методологічного інструментарію. Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №3 від 15 листопада 2004 р.). Роботу над дослідженням завершено на кафедрі російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського в межах комплексної наукової теми «Література і культура: світовий та регіональний аспекти».

Мета дослідження – розкрити своєрідність міфопоетичного світу ліричних творів Ф. Гарсія Лорки, визначивши структурно-семантичні зв'язки між базовими для міфологеми дитинства архетипами у його творчості, які є провідними для реалізації процесу індивідуації і формування Самості.

Для досягнення мети необхідне вирішити наступні **завдання**:

- 1) розглянути теоретичні аспекти понять «архетип», «міфологема» і «архетипний образ» і уточнити особливості вживання в дисертації терміна «міфологема» в контексті сучасного літературознавчого аналізу;
- 2) розглянути міфологему дитинства як наскрізне архетипне утворення колективного несвідомого і означити її роль у процесі індивідуації;
- 3) простежити особливості функціонування у ліричних творах Гарсія Лорки першообразів несвідомого (архетипів Дитини, Мудрого Старого і Матері) у річищі формування особистості;
- 4) з'ясувати роль дитячого фольклору у формуванні специфічного ініціаційного хронотопу лорківської лірики;
- 5) розглянути опозиції, що є індикаторами процесу індивідуації (життя – смерть, дитинство – старість, сліпота – бачення, голос – мовчання, рух – нерухомість, одиничне – множинне, природне – штучне, плодючість – безпліддя);
- 6) виявити і систематизувати структурні та семантичні елементи, що вказують на психологічний стан творця;
- 7) охарактеризувати сутність «комплекса безпліддя» в ліриці Ф. Гарсія Лорки;
- 8) побудувати часопросторову модель поетичного світу Ф. Гарсія Лорки.

Об'єктом даного дослідження є поетична спадщина Федеріко Гарсія Лорки – як широко відомі поетичні твори, так і вірші, що були видані майже через 60 років після його загибелі.

Предметом дослідження є міфологема дитинства в ліриці письменника,

яка маніфестується в процесах ініціації та індивідуації.

Матеріал дослідження охоплює всю сукупність ліричних текстів Ф. Гарсія Лорки: тих, з яких поет власноруч сформував збірки «Книга віршів» («Libro de poemas»), «Поема про канте хондо» («Poema del cante jondo»), «Сюїти» («Suites»), «Пісні» («Canciones»), «Циганський романсеро» («Romancero gitano»), «Оди» («Odas»), «Поет у Нью-Йорку» («Poeta en Nueva York»), «Земля і Луна» («Tierra y Luna»), «Тамаритський диван» («Diwán del Tamarit»), «Шість поем по-галісійськи» («Seis poemas galegos»), «Плач за Ігнаціо Санчес Мехіасом» («Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»), «Сонети» («Sonetos»), «Перші пісні» («Primeras canciones»), і тих, що були створені у різні творчі періоди і поєднані видавцями у книги «Вірші різних років» («Poemas sueltos») і «Невидані юнацькі поезії» («Poesía inédita de juventud»)¹.

Мета та завдання дослідження зумовили застосування комплексної *методики аналізу*. Глибока інтертекстуальність, зануреність у національну культуру і одночасна безумовна належність до світового літературного процесу, явний міфологізм поезії Гарсія Лорки передбачає використання різноманітних підходів сучасного літературознавства. Не лише суто лінгвістичні і літературознавчі, але й психоаналітичні, антропологічні, філософські та релігієзнавчі аспекти наукового знання мають потенціал у створенні більш повного уявлення про ліричну спадщину іспанського письменника і відображення його особистості в ній.

Методологічною базою даного дисертаційного дослідження є архетипна критика: ліричні твори Гарсія Лорки розглядаються у річищі теорії архетипів, розробленої К. Г. Юнгом та його послідовниками (К. Кереньї, М.-Л. фон Франц, К. Ламбертом, Дж. Хендерсоном та ін.), але сутність дослідження передбачає оперування поняттям саме «літературного архетипа» у його зв'язку з колективним несвідомим, що репрезентує пам'ять культури. Для розгляду співвідношення міфу, архетипа і міфологеми за теоретичну

¹ В ДОДАТКУ А наводяться назви поетичних збірок і окремих віршів Ф. Гарсія Лорки іспанською та їхні переклади українською із зазначенням перекладача та посиланням на позицію у СПИСКУ ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

базу було обрано зарубіжну міфологічну критику, а саме, роботи Д. Фрезера, М. Еліаде, Дж. Кемпбелла, Є. Мелетинського, Г. Башляра. Після опрацювання низки праць у якості базової для аналізу ліричної спадщини Гарсія Лорки дефініції міфологеми, було обрано таку, що спирається на теоретичні і практичні наробки проф. Т. Бовсунівської: на нашу думку, саме таке розуміння цього дуже популярного терміна, що поєднало аспекти з психоаналізу, архетипної критики, мотивіки і тематології, дозволяє використовувати при аналізі більш широкий спектр інтерпретаційних можливостей і розглядати поетичні твори Гарсія Лорки як єдину систему з міфологемою дитинства у якості центрального елемента.

Обрані *методи дослідження* застосовуються у комплексі; їхня калейдоскопічність дозволяє отримати максимально об'єктивне уявлення про характер і основні інтенції лірики іспанського поета. У межах *біографічного методу* твори Гарсія Лорки розглядаються як такі, що віддзеркалюють внутрішні переживання і емоції митця, його ставлення до власної несхожості (гомосексуалізму) і шляхи подолання складних життєвих ситуацій через творчість. За фактичним матеріалом про життя та коло спілкування Гарсія Лорки ми, головним чином, звертаємось до докладної, документально підтвердженої книги найбільш відомого біографа поета Яна Гібсона «Federico García Lorca: A Life» (1989) [239] та використовуємо найактуальнішу інформацію про приватне життя поета [212–214, 240, 265–267]; але головну увагу зосереджено не стільки на індивідуальному, скільки на проявах у творчому процесі національного і загальнолюдського підсвідомого, що відбувається крізь маніфестування архетипів. Саме на засадах *психоаналітичного методу* досліджень трактуються позаособистісні та позаісторичні універсальні феномени, що виходять на перший план сприйняття у поезіях Гарсія Лорки (час і простір, життя і смерть, чоловіче і жіноче, нове і старе та ін.). Спираючись на *методологію міфокритики*, у межах якої міф сприймається як базова категорія культури людства, ми звертаємось до міфологеми дитинства у ліриці Гарсія Лорки, що дозволяє

розглянути її під неочікуваними кутами зору. Для виокремлення і з'ясування суті цієї осьової міфологеми доречним виявилось застосування *структурного методу* аналізу, саме завдяки якому ми отримали можливість побудувати загальну часопросторову модель усього ліричного тексту Гарсія Лорки. Використання у якості теоретичної бази робіт Дж. Кемпбелла [60, 70] і Н. Фрая [234], присвячених аналізу мономіфу та структури міфічних оповідань про ініціацію, дослідження В. Проппа що до аналізу фабулярних схем у певних корпусах текстів [127], методика якого отримала подальший розвиток у працях Є. Мелетинського [90–93], дозволило нам виокремити універсальні коди в лорківському поетичному доробку, актуалізувати їхнє значення у конкретній системі цінностей. Вихід на проблему формування і розвитку людської особистості у системі творчості Гарсія Лорки став можливим в тому числі завдяки долученню теорії хронотопа М. Бахтіна [7]. *Порівняльний аналіз* також відіграв значну роль у моделюванні лорківського поетичного міфосвіту. Безумовно, висока алюзивність поезії Гарсія Лорки та її пов'язаність з іспанським національним фольклором, зумовили оперування методами *інтертекстуального аналізу* на основі досліджень А. Пелегрін [259] і Т. Фуентес [234] з історії іспанської народної творчості і теоретичних положень Б. Телкена [270] про динамічну сутність фольклору. Окрім того, деякі положення *рецептивної естетики* В. Ізера [54] було застосовано як такі, що конкретизували герменевтичні принципи і допомогли виявити сутність відношень «автор-текст-читач» для лорківського поетичного доробку.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше 1) ліричні твори Ф. Гарсія Лорки ґрунтовно досліджено як єдину поетичну систему під кутом зору архетипної критики; 2) означено сутність і специфіку міфологеми дитинства в поезіях Гарсія Лорки, яка репрезентується через актуалізацію у поетичному тексті комплексу універсальних архетипів Божественної Дитини, Великої Матері і Мудрого Старого; 3) досліджено трансформації дитячих образів у віршах Гарсія Лорки як такі, що свідчать про різні стадії процесу індивідуації; 4) час і простір поетичних текстів Гарсія Лорки розглянуто як

елементі, що відбивають структуру психологічного розвитку.

Уперше у вітчизняному літературознавстві здійснено аналіз усієї поетичної спадщини Ф. Гарсія Лорки, в тому числі, введені до наукового обігу невідомі в Україні та на пострадянському просторі поетичні тексти поета зі збірки «*Poesía inédita de juventud*» та інші окремі вірші, що ніколи не видавалися в нашій країні.

Теоретичне значення дослідження визначається тим, що запропонований підхід до інтерпретації поетичних творів ще не є достатньо розробленим у сучасній українській науці. Вперше у вітчизняному літературознавстві проведено спробу проаналізувати ліричні твори Гарсія Лорки як єдиний наратив під кутом зору архетипної критики, а саме, крізь призму першообразів несвідомого – Божественної Дитини, Великої Матері, Мудрого Старого, – маніфестації яких у творчості розглядаються як своєрідні маркери на шляху індивідуації і формування Самості. Окрім того, на основі результатів дослідження зроблено спробу уточнити розрізнення понять «архетип» і «міфологема» в сучасних літературознавчих дослідженнях.

Практичне значення дисертаційного дослідження зумовлюється можливістю використання його основних положень та результатів під час розробки і викладання загальних вузівських курсів з історії зарубіжної літератури XX століття, спецкурсів з архетипної критики і аналізу поетичного тексту, а також у подальшому вивченні творчості Ф. Гарсія Лорки і перекладі його творів.

Апробація роботи. Дисертацію обговорено та схвалено на засіданнях кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка і кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Основні положення роботи було оприлюднено у вигляді доповідей на Всеукраїнській науковій конференції «Сучасні орієнтири філологічної науки» (Херсон, 18-19 травня 2006 р.), на Міжнародній науково-практичній конференції «Дні науки-2006» (Запоріжжя, 5-6 жовтня 2006 р.), на

Міжнародному науковому симпозиумі «Візуалізація образу дитини в літературі» (Львів, 11-16 квітня 2007 р.), на Міжнародній науково-практичній конференції «Дні науки-2007» (Запоріжжя, 11-12 жовтня 2007 р.), на Всеукраїнській науковій конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» (Київ, 21 вересня 2009 р.), на III Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 9 – 10 квітня 2010 р.), на XIX Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 21 – 25 червня 2010 р.), на Міжнародній науковій конференції «Думка й слово: традиції О.Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О.Потебні)» (Київ, 21 жовтня 2010 р.), на III Конгресі іспаністів України (Севастополь, 22 – 23 вересня 2012 р.) та на IV Конгресі іспаністів України (Львів, 4 – 6 жовтня 2013 р.)

Публікації. Основні аспекти дослідження викладені у 8 одноосібних публікаціях автора загальним обсягом 3,8 а.а., 7 з яких надруковано у провідних наукових фахових виданнях України, одна – в російському науковому фаховому виданні, яке влючене до наукометричних баз, та в одних тезах доповідей.

Структура дисертації зумовлена загальною концепцією і завданнями дослідження. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Повний обсяг дисертації становить 244 сторінки, обсяг основного тексту 194 сторінки. Список використаної наукової літератури включає 303 позиції, у тому числі 82 іноземними мовами. Дисертація містить 7 додатків на 19 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ПСИХОАНАЛІЗ ТА АРХЕТИПІКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1.1. Теоретичні аспекти понять «архетип», «міфологема» і «архетипний образ»

Вже на початку XX століття в науці значна увага приділяється проблемі взаємодії міфу та літератури. Для пояснення та розуміння суті цих взаємин використовуються такі терміни, як «міфологічна свідомість», «міфологема» і «архетип». Саме через міф, ритуал і фольклор література пов'язана з архетипним мисленням. Архетипні образи, прадавні уявлення про тричастинну вертикальну і чотиричастинну горизонтальну структуру світу, опозиційні категорії є невід'ємною частиною й уснопоетичної, й оригінальної авторської творчості. Функціонування в літературі архетипних форм, міфологічних тем і мотивів вивчає архетипна критика, яку іноді називають юнгіанською. Цей термін усталився в літературі після виходу монографії «Архетипні взірці в поезії» М. Бодкін [209]. К. Г. Юнг називав архетипи символічними виразниками колективного несвідомого, спільного для всього людства [див. докладніше – п. 1.1.1]. Пізніше концепцію архетипів розвинув і адаптував до літературознавчих досліджень Н. Фрай, який, на відміну від Юнга, вважав архетипи повторюваними структурами, які постійно повертаються в літературу [234].

Для сучасного літературознавства актуальним є питання розрізнення взаємопов'язаних теоретичних понять, таких як: «архетип» – «архетипний образ» – «міфологема». Обґрунтовуючи засадничі підходи подальшого аналізу, потрібно розглянути визначення, особливості функціонування та співвідношення цих понять у літературознавстві.

1.1.1. Концепція архетипу в аналітичній психології: основний дискурс. Зауважимо, що сфера використання терміна «архетип», відомого ще

з часів пізньої античності, не обмежується лише літературознавством. Але, щоб цілком зрозуміти правила його застосування як літературознавчої категорії, потрібно звернути увагу на його смислове навантаження у психоаналітичній традиції.

Отже, це поняття пояснює явища та феномени в різних галузях людської діяльності та науки: психології, філософії, міфології, лінгвістики тощо. Слово «архетип» з'явилося ще в часи пізньої античності в грецькій мові, але своїй сучасній популярності воно зобов'язано швейцарському вченому, теоретику та практику аналітичної психології – К. Г. Юнгу. Саме з його робіт бере початок розуміння цього поняття в науці (за винятком лінгвістики): архетипами позначаються «найбільш древні та найбільш загальні форми уявлення людства» [193, с.106], що знаходяться в колективному чи надособистому неусвідомленому, яке є колективним саме тому, що воно відокремлене від особистого, і його вияви можна знайти скрізь на відміну від особистих переживань [193, с.105]. Юнг, залучивши поняття архетипу до широкого вжитку, зазначав, що ще в древності Платон звернув увагу на те, що у проявах творчої фантазії споконвічні образи стають зримими. Вчений підкреслює, що після Платона присутність «елементарних ідей» у світі відзначав А. Бастіан, а ще пізніше А. Юбер і М. Мосс говорили про «категорії уяви», Г. Узенер виявив несвідому схильність у т. з. «несвідомому мисленні» [187, с.213]. В основу юнгівської теорії архетипів покладені також ідеї Августина Блаженного, І. Канта й А. Шопенгауера.

Заслуга Юнга, на нашу думку, полягає, насамперед, в тому, що йому вдалося узагальнити, осмислити ці відкриття й зробити висновок про те, що «архетипи не тільки поширюються через традицію, мову й міграцію, але виникають спонтанно в будь-який час, у будь-якому місці без будь-якого зовнішнього впливу» [187, с.214]. Тобто, кожна душа містить «неусвідомлювані розумом форми, які є <...> ідеями в платонівському розумінні, що визначають наші думки, почуття й дії та постійно впливають на них» [187, с.214].

Потрібно зазначити, що К. Г. Юнг підкреслював динамічну природу архетипів. Крім того, особливу увагу він приділяв тому, що архетип – це, насамперед, модель, що реалізується різнорідних виявах, але при цьому не має певного конкретного змісту. Лише збагатившись фактами свідомого досвіду, споконвічний образ набуває змістової визначеності [184, 191]. Учений уподібнював природу архетипу природі кристалу: осьова структура лише певною мірою визначає кристалічну структуру всього утворення, хоч сама собою матеріально й не існує. Так і архетип, «сам по собі порожній і чисто формальний, він не є чимось іншим, як можливістю уявлення» [187, с.214]. Архетип лише умовно має незмінне ядро значення, лише умовно його можна назвати, а це значить, що він нескінченно різноманітний у своїх проявах. Наявність архетипів Юнг пояснює як повторюваним досвідом людства, так і споконвічною заданістю. Вчений говорить про два пласти несвідомого: особистісний пласт, що закінчується ранніми дитячими спогадами, і пласт колективного несвідомого, який охоплює період, що передує дитинству. Якщо регресія психічної енергії виходить за межі періоду раннього дитинства, тоді пробуджуються міфологічні образи – архетипи. Або інакше – біологічно – можна пояснити існування архетипів через спільність історичного, індивідуального й колективного досвіду людини [191, 193]. Не зважаючи на те, що юнгівська теорія архетипів почала розвиватися у межах психоаналізу, дослідник підкреслює, що архетипи виявляються не тільки у сновидіннях і психозах, але, насамперед – у мистецтві та релігії. [190, с.133–134]. Зв'язок міфу й мистецтва, зокрема, літературної творчості, Юнг згадує неодноразово, але при цьому пов'язує їх не тільки через міфологеми, які усвідомлено вводяться в літературний твір, але й через архетипи [185].

Таким чином, на думку Юнга, у колективному несвідомому існують певні моделі, що мають аналогії в найдавніших міфах. У тому чи іншому вигляді вони зберігаються в психіці всіх сучасних людей і реалізуються при деяких психічних захворюваннях, у снах та у творчості: «Сьогодні ми маємо право стверджувати, що архетипи виявляються в міфах і казках, так само як у

сновидіннях і психотичних продуктах фантазії» [185, с.347] – писав К. Г. Юнг. Відтак, у межах будь-якого літературознавчого дослідження варто пам'ятати про універсальність архетипу та превалювання моделі над змістом.

1.1.2. Літературознавче трактування архетипу. Поняття архетипу, що було обґрунтоване в філософії та психології, поступово знайшло застосування в інших галузях: на сьогодні цей термін входить до наукового обігу культурології, соціології, політології, релігієзнавства та, звісно, літературознавства. Причини поживлення інтересу до проблеми архетипу прийнято пояснювати бажанням суспільства знайти вихід із духовної кризи, кризи власної ідентичності. Однак зацікавлення концепцією архетипу має не лише позитивні наслідки. Зокрема, науковці часто не дуже ретельно розрізняють значення цього терміна в залежності від галузі використання, що заважає належному його розумінню. Іноді підміняють семантику такого специфічного поняття як «літературний архетип» концепцією його аналога в психології та не звертають уваги на пошуки нових, власне літературознавчих структур і особливостей, обмежуючи себе сталим набором юнгівських архетипічних моделей, чи навпаки, забувають про літературний аналіз та шукають лише архаїчні елементи і основи, формалізуючи процес [21, с.7].

Отже, у сучасному тлумаченні архетипу в літературознавстві існують дві рівною мірою помилкові тенденції: надмірне узагальнення, що позбавляє термін чітких меж, та надмірна деталізація, коли предмет дослідження підмінюється його окремими проявами. Дослідниця А. Большакова пропонує таке визначення архетипу – «першообраз, первинна модель світосприйняття, що закорінена в колективному несвідомому людства, нації, рода і актуалізується в індивідуальній (творчій) діяльності людини <...> базовий зразок для подальших варіативних побудов на його основі» [21, с.8]. Таке трактування видається нам вдалою основою для подальших літературознавчих практик. Головне для сучасного дослідника, пам'ятати, що архетип не можна зводити до абстрактної величини, що не підвладна пізнанню.

У сучасному літературознавстві архетипи отримують різні назви: вічні образи, літературні універсалії, наскрізні моделі, інваріанти та ін. – наявне різночитання у використанні цього терміна. На практиці його дуже часто трактують як загальну ідею й ототожнюють з «універсалією» чи розглядають як «інваріантне архетипове ядро», як структуралістський «інваріант», чи прообраз – хоча кожне з цих визначень лімітує справжній зміст літературного архетипу [79, с. 262–275].

А. Большакова вважає поняття літературного архетипу синонімічним культурному архетипу, та сприймає його у межах теорії культурного концепту: «Архетипи – це базові концепти, що задають координати, у яких людина сприймає і осмислює світ та реалізує власну життєдіяльність» [23, с.48]. Розрізняючи науковий і художній концепти-константи, дослідниця виокремлює наступні ознаки літературного архетипа:

- первинність та похідність;
- універсальність та варіативна повторюваність;
- матричність;
- зразковість та домінантність [21, 23].

На наше переконання, такі більше філософські, аніж філологічні, висновки дозволяють, однак, вийти на рівень літературознавчих узагальнень поняття архетип. Американський міфолог Дж. Кемпбел розглядав архетипи у якості загального зразка організації несвідомих смислів, що проектується в текст [60]. Український дослідник С. Пригодій також говорив про самоактуалізацію «архетипу як колективного несвідомого в художньому тексті» [120, с.281], але підкреслював суперечливість та різноманітність таких проекцій: як приклад, можна навести самореалізацію архетипу Вогню в гарячих і холодних стихіях, у випадках «палаючого кохання» і в нападах люті та ревності [120, с.281]. Повнота актуалізації архетипу залежить від інтенсивності індивідуального таланту художника, породжує багатючий літературно-культурний інтертекст, що «посилює експресію художнього витвору, вможливорює глибше порівняння його з іншими текстами, де по-

своєму проявився той самий архетип» [120, с.281].

Ще з юнгівського тлумачення архетипу ми можемо простежити тісний зв'язок цієї категорії з міфологічним початком. Однак сам дослідник застерігав від ототожнення архетипу з міфологічними образами чи мотивами та підкреслював вторинність міфологічного мотиву щодо архетипу. Те, що архетип несе у собі апріорне знання, дозволяє говорити про нього, як про репрезентацію колективного несвідомого і пам'яті людства, а відтак, і про його зв'язок з пам'яттю культури взагалі і літератури зокрема. Парадигму «архетип – колективне несвідоме – пам'ять культури» було окреслено К. Г. Юнгом, розвинуто М. Бодкін, М. Бахтіним, Н. Фраєм. Саме їхні напрацювання, незважаючи на відмінності у прочитанні поняття, іноді спонукають сучасних дослідників до сприйняття архетипу лише як порожньої форми чи лише як своєрідного «охоронця» пам'яті літератури, що суперечить природі цього явища. Отже, архетип є матрицею, у якій згорнуті сталі образи, моделі, які кожен індивід, черпаючи з джерела культурного несвідомого, розгортає по-своєму, виходячи з власного досвіду, а значить, і архетип не є статичним, він розвивається і змінюється. Тому не можна сприймати його лише як комплекс «вічних типів» чи «вічних тем».

Міф виявляється метафорою для дій архетипу *per se*, чи, іншими словами, «міфи – архетипічні узаконювання» [146, с.44, 134]. Питаннями взаємодії міфу й архетипу займається, як відомо, міфопоетика, яка час від часу намагається взагалі усунути різницю між цими поняттями, спираючись на К. Г. Юнга та Н. Фрая, чи замінюють їх на загальні поняття – приклади цього наведені у «Довіднику Джона Хопкінса з теорії літератури і критики» та в деяких сучасних літературних енциклопедіях [23, с.53]. Як ми бачимо, вивчаючи міфологічні структури і прояви їх у творах індивідуальних авторів, потрібно чітко розмежовувати змістове навантаження термінів, які звично (за А. Большаковою) пов'язують з поняттям чи концептом архетипу: архетипний образ, символ, міфологема, міфема тощо. Деякі з них розроблені у міфопоетиці доволі ґрунтовно, тоді як останні два ще потребують

доуточнення, хоча майже в кожному серйозному дослідженні міфопоетичної моделі світу конкретного митця, дається визначення цих термінів. Так, увагу цьому питанню приділено у дисертаційних дослідженнях українських науковців Шестопалової Т. [171] (2001), Колесник О. [61] (2002), Лебединцевої Н. [75] (2003), Вишницької Ю. [28] (2003), Яковенко І. [198] (2003), Дякун О. [45] (2004), Федотової Т. [154] (2006), Ганошенко Ю. [34] (2006), Старовойтової Х. [143] (2008) та ін., в яких автори докладно аналізують історію походження означених термінів та виявляють, як вони корелюють між собою.

Залежно від вирішення питання про співвідношення міфологеми й архетипу ми можемо можна умовно розподілити ці дослідження на декілька груп. Ю. Вишницька і Х. Старовойтова розглядають архетип і міфологему з точки зору лінгвістичної науки і пояснюють необхідність введення цих термінів до наукового апарату своїх досліджень активізацією напрямку «реконструкції» міфу, що надає ключі до розуміння певних парадигм світу і стає інструментом для досягнення міфопростору [28, 143]. Зрозуміло, що лінгвістичний аналіз зумовлює і використання терміна «концепт»: образ-міфологема входить до концептосфери письменника і виступає як «інтегратор смислів», «мовна одиниця особливого ґатунку, з якої можливо вилучення метамовної інформації» [28, с.9] (до речі, Х. Старовойтова взагалі користується термінами «архетип» і «первісний концепт», як синонімічними одиницями, що виявляються у знакових продуктах культури і реалізуються у якості символів, хронотопів, психологічних асоціативів та ін. [28, 143]).

Грунтовний аналіз і порівняння теорій міфу, що найбільшою мірою вплинули на розвиток сучасного літературознавства, дозволяє іншій групі дослідників оперувати термінами «архетип» і «міфологема» у межах суто літературознавчих досліджень. Так, І. Яковенко і Ю. Ганошенко використовують психоаналітичне трактування архетипів як психологічних констант колективного несвідомого, котрі самореалізуються у міфі, а в текст проектується через конкретно-чуттєві образи, образні структури, які

належать до сфери індивідуального несвідомого: символи, метафори, традиційні образи і сюжети – за Ю. Ганошенко [34]; архетипні типи, особистості, етапи існування, емблеми, теми – за І. Яковенко [198]. Однак, потрібно зауважити, що при докладному описі механізму реалізації універсальних структурно-семіотичних схем міфів – архетипів – у художньому творі, чітких дефініцій, які б допомагали розрізняти поняття «архетипний образ» і «міфологема» автори не пропонують – а лише підкреслюють сталий та повторюваний характер цих проявів [34, 198].

Зауважимо, що дослідження в галузі літературознавства, на нашу думку, потребують встановлення понятійної відмінності: не варто механічно переносити до літературознавчого аналізу психоаналітичні концепції архетипу як позавербальної субстанції [171], об'єднувати такі феномени як архетип, архетипний образ, символ, мотив, знак в одному терміні «міфоподібні елементи в художній творчості» (О. Колесник) [61]. Однак у дисертаційному дослідженні Т. Шестопалової термінологічний апарат здається нам найбільш чітко структурованим і розробленим, а тому, придатним для практичних досліджень. Поняття «архетипний образ» розглядається у якості «матеріалізованого в словесному образі певного смислового аспекту архетипу» [171, с.6], який, розростаючись синтагматично, по горизонталі, отримує множинну варіативність, зберігаючи власний сенс, незалежний від існуючих тлумачень та інтерпретацій. При розгортанні по вертикалі архетипний образ отримує «можливість перейти від «потенційної дійсності», зумовленої його генезою, до стану самоусвідомленої живої дісності» [171, с.6] і сприймається як символ.

1.1.3. Архетип, архетипний образ і символ. Традиційно способом прояву архетипу у свідомості вважають *архетипний образ* [52, с.133] (іноді у тому самому значенні вживають термін «образ-архетип» [73]). Такі образи сприймаються як своєрідні «коди», що зрозумілі незалежно від культури і національності реципієнта та співвідносяться з архетипом як частина з цілим.

За Дж. Хіллманом, будь-який образ може розглядатися як архетипний [162]. Архетипний образ може розгортатися – тоді йдеться про *символ*, який уособлює цілісний міф. Варто зауважити, що у К. Г. Юнга межа між архетипом і символом майже непомітна. За суттю, символ нагадує «нечіткі, метафоричні та загадкові портретні замальовки психічної реальності» [146, с. 217], зміст яких виражено унікальною і оригінальною мовою, яка водночас є й універсальною. Їхні джерела можна простежити до архетипів, які за допомогою символів отримують найбільш повне вираження, а вплив охарактеризувати як контроль, керування поведінки та надання сенсу життю [146, с.217]. У сучасній літературознавчій традиції символ дійсно часто сприймається як прояв архетипу, але розмежовувати ці поняття, безумовно, необхідно. Отже, якщо символ вказує на щось більше, ніж те, що несе у власному зримому прояві, то носієм цього «більшого» і є архетип. І символ, і архетипний образ є вторинними відносно архетипу.

1.1.4. Концепція поняття «міфологема» в сучасному літературознавстві. Серед понять т. зв. «архетипного кола» саме міфологема є найменш розробленим і часто вживається в дещо «розмитому» сенсі, через притманну йому велику кількість змістових рівнів, часто не отримуючи чіткого прикладного визначення. Як підкреслює Т. Бовсунівська, «невловимість» міфологеми об'єктивно існує, тобто вона не ідентифікується на рівні теоретичного терміна» [18, с.49]. На сучасному етапі дефініція міфологеми відсутня і у фахових мовознавчих словниках, не зважаючи на потужний розвиток міфологічних інтерпретацій і доведену присутність міфологічної складової в мовній картині світу. Важко не погодитися зі С. Белевцовою, яка вважає, що невизначеність, суперечливість дефініції міфологеми є однією з її провідних рис, яка певною мірою пов'язана з невизначеністю міфу [12]. Дещо нечітко, на наш погляд, визначення наводиться в словнику-довіднику «Українська фольклористика» (2008): «Міфологема – мотив чи образ міфологічної системи, який має певне власне

значеннєве поле, власну семантику або з яким пов'язаний ряд міфологічних уявлень <...> Під міфологемою у фольклорі і літературі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний смисл. Тим вона відрізняється від звичайного мотиву, семантика якого як складова системи мотивів того сюжету може змінюватися, варіюватися» [152, с.252]. Міфологемою позначають запозичені міфологічні мотиви, перенесені у світ сучасної художньої літератури; стійкі і повторювані конструкти народної фантазії, що узагальнено відображають дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій, істот, які мислились архаїчною свідомістю як цілком реальні [68]. Вважаємо, що таке зведення міфологеми до мотиву чи конкретної персоніфікації дещо обмежує її значення, особливо, якщо йдеться про наукові дослідження, методологічною базою яких є архетипна критика. При цьому саме таке смислове навантаження є доволі поширеним в українському літературознавстві: наприклад, А. Нямцу у статті «До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті» прирівнює міфологеми до традиційних сюжетів, образів і мотивів легендарно-міфологічного й літературного походження на основі того, що «в історії світової культури існують сюжети, образи й мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи щоразу нове, співзвучне епосі-реципієнту змістовне наповнення та ідейно-семантичне звучання» [116, с.3–4]. Також з'являється певна тенденція позначати терміном «міфологема» свідоме запозичення понять (образів, мотивів) з міфології та перенесення їх у художні твори, яке сприймається як несвідоме. Однак, як підкреслює С. Телегін, таке протиставлення на підставі використання понять «свідоме/несвідоме» не є доцільним чи виправданим, [148, с.14]. У своїх роботах дослідник спирається на теоретичні узагальнення К. Г. Юнга і А. де Міранди і пропонує розглядати міфологему у якості образного втілення архетипу – під таким кутом зору міфологема є вихідною точкою для створення міфообразу чи міфологічного образу або сюжету [148]. І хоча таке тлумачення головним чином

обмежується методом т. зв. міфореставрації, безумовно, великим потенціалом для архетипної критики наділена ідея про некоректність розглядання міфологем у художньому тексті як окремих одиниць: «не лише окремі міфологеми чи їх комбінації формують міфологічний текст, а й міфологія тексту визначає конкретний зміст окремих міфологем» [148, с.16].

Як ми бачимо, найрозповсюдженішим є розуміння міфологеми у тематологічному плані, коли її прирівнюють до сюжету, мотиву, що свідомо чи несвідомо запозичується з міфу. Але тематологічна дефініція міфологеми як «мотиву, заснованого на міфологічній архайці та інтелектуалізованого відповідно до обраної автором до здійснення моделі мікрокосму твору» може лише визначити її місце серед сукупності мотивів, лейтмотивів, ремінісценцій, алюзій, але не здатна розкрити її внутрішні властивості та природу її міфоконструкту [18, с.49]. У аспекті порівняльно-типологічного літературознавства, завдяки великій історії осмислення, змістовний складник міфологем отримує докладний опис, але структура змісту залишається поза увагою дослідників. Як підкреслює Т. Бовсунівська, такий підхід до міфологеми, коли вона сприймається як скорочений або неповний міф, дозволяє реконструювати той самий висхідний міф [18, с.50]. На перший план виходить щільний зв'язок міфологеми з архетипом.

Одним із перших заговорив про міфологеми Дж. Фрезер, який описав міфологеми-«ритуалеми» у дослідженні «Золота гілка» (1890). Вже пізніше К. Г. Юнг почав використовувати це поняття у більш абстрактному сенсі та пов'язав його з архетипами. Давньогрецьке слово «міфологема» здавалося йому найкращим для вираження змісту та значення історій про богів, подорожі та бійки, тому і розкрити цей зміст можна лише в термінах міфології [187, с.7–11]. Саме міфологеми уможливають подорож індивіда до «*αρχαι*» (гр. – первинні принципи). Під таким кутом зору міфологема постає як перша форма архетипу, що була сприйнята; це «розгорнутий» архетип, а її «згортання» дозволяє знайти первинний архетип. Отже, міфологему можна розглядати як трансформований у літературі (оскільки саме вона є

справжньою «скарбницею» архетипів), а значить, і у часі архетип. Але ж міфологема, безумовно, не є тотожною міфу: наприклад, деякі його компоненти можуть у її структурі взагалі зникнути – це залежить від інтелектуального переосмислення міфологеми. У сучасному літературознавстві вважається доречним сприймати взаємопов'язаність міфу і міфологеми як таку, за якої «міфологема є літературною формою інтелектуалізації міфу, що засновується на притлумленні та занепаді його змістовних складників» [18, с.50]. Але, з іншого боку, семантична структура міфологеми може розширюватися, втрачаючи свій обмежений архаїчний статус – наприклад, у неоміфі, де архаїчний міф виступає як основа, і тоді міфологему можна розглядати як «палімпсест» (Т. Бовсунівська) [18].

Як і архетипному образу, міфологемі притаманна своєрідна «закодованість» – вона приховує архетипні значення. Для літературознавця міфологема відкриває більше інтерпретаційних можливостей, ніж архетип, і є, так би мовити, «ширшою»: останній як первинна позазмістовна чи передзмістовна схема заперечує утворення типу «архетип дому» чи «архетип місяця», а ось аналізувати художній текст із позиції «міфологеми дому» чи «міфологеми місяця» – цілком можливо. Як розгортаються міфологеми у тексті, показує Т. Бовсунівська на прикладі міфологем смерті/життя, ангела/чорта та ін. у новелістиці В. Стефаника, вибудовуючи їхню структуру через образи та символи і співвідношення зі структурою архаїчного міфу. На відміну від архетипу, міфологеми в тексті підвладні структуруванню, класифікації, мають певну ієрархію. В залежності від характеру простору кодування вони можуть бути зовнішніми (ліс, дім, світове дерево) і внутрішніми (тінь, самість, передвічна жінка), відтворювати коди, що пов'язані з архетипними структурами людського мислення (світового дерева, долі, тіні, лісу, дороги та ін.). Але навіть як варіант архетипу, його логічно-художнє вивершення, міфологема не є тотожною міфу, що лежить в її основі [18], а значить, і про тотожність навіть двох міфологем говорити не можна. При цьому, в межах дихотомічної теорії мотиву потрібно зауважити здатність

міфологем утворювати мотивеми (значеннєво подібні, інваріантні змістові сполуки). Вслід за А. Дандесом, Т. Бовсунівська пропонує «визначати міфологему за домінантною мотивемою в системі мотиву (аломотив + мотивема) [18, с.51], де аломотив – змінна, семантично нестійка частина конструкції. Мотив-міфологема стає результатом осмислення притлумленого архаїчного міфу, який наповнює змістом мотивему, і несе «найдавніше людське знання та досвід художнього відтворення світу» [18, с.52]. Містке й образне розуміння міфологеми як «нетотожньої реітерації» міфу (Т. Бовсунівська), що більшою чи меншою мірою вказує на присутність центру твору, дозволяє структурувати й впорядковано сприймати його як систему, в якій навіть елементи, не пов'язані з міфосвітом, можуть розглядатися у взаємозв'язку з тими чи іншими осьовими міфологемами. В нашому дослідженні ми спиратимемось саме на таке розуміння міфологеми як на методологічну засаду, що дозволить нам розглянути масив поетичних творів Ф. Г. Лорки як єдину систему, осьовим, центральним елементом якої є міфологема дитинства.

1.2. Архетип Божественної Дитини і міфологема дитинства

Учені школи аналітичної психології описали та розтлумачили архетипи Персони, Тіні, Аніми, Анімуса, Самості, Великої Матері, Дитини, Старого Мудреця та інші. Окремо Божественній Дитині та Матері присвячена спільна робота К. Г. Юнга та К. Керенї «Вступ до сутності міфології» [187, с.5–202]. Міфологема дитинства, що поєднує їх, є, на думку вчених, своєрідним наскрізним архетипним утворенням колективного несвідомого. Сам Юнг визнавав архетип Дитини (Малюка, Божественної Дитини) одним із найважливіших. Як зазначено у роботі, його існування вчений виявив на підставі власного досвіду та з досвіду роботи зі своїми пацієнтами. Виявилося, що саме архетип Божественної Дитини має вирішальне значення для процесу індивідуації [187]. Процес індивідуації – одна з найважливіших теоретичних

побудов Юнга – являє собою осьовий процес людського життя, що має на меті формування цілісної особистості людини й віднаходження нею своєї ідентичності, іншими словами – становлення «Самості». Описові механізми процесу індивідуації та необхідних для його реалізації факторів присвячено багато робіт як самого К. Г. Юнга, так і його послідовників (Марії-Луїзи Фон-Франц, Кеннета Ламберта та ін.). Серед них дещо виокремлюється стаття Юнга «Індивідуальна символіка сновидінь, що має відношення до алхімії», тому що матеріалом для дослідження в ній є не тексти загальнокультурного значення, як зазвичай, а сновидіння конкретної людини, сучасника автора. Такий підхід дозволив автору провести дослідження незалежно від теоретичної концепції аналітичної психології. Як показали його результати, архетип дитинства, та міфологема дитинства зокрема, як словесно-знакова проекція психологічного та культурно-генетичного архетипу, має для успішної реалізації процесу індивідуації вирішальну роль. Дослідження, що є достовірнішим завдяки участі незалежного індивіда, підтверджує існування об'єктивної психіки – несвідомого з усіма його архетипами, і дозволяє Юнгу зробити висновок про те, що повернення до світу дитинства необхідно для повної інтеграції свідомості [188, с.103]. Однак точка зору, згідно з якою виявлений у психіці або літературі мотив дитини викликається спогадами про дитинство, не є вірною. На нашу думку, архетип дитини варто розцінювати як образ забутих обставин дитинства: «Мотив дитини репрезентує підсвідомий аспект дитинства колективної душі» [185, с.357].

1.2.1. Універсальність міфологеми дитинства. Значний вплив на формування юнгівської концепції архетипу здійснив нарис К. Керенї «Передвічна дитина в передвічні часи», в якому дослідник розглядає архетип Передвічної Дитини як наскрізний і один із найзначніших образів грецької, скандинавської, фінської, етрусської і християнської міфологій [187, с.31–80]. Нарис Керенї вперше було надруковано в 1940 році німецькою мовою із великим коментарем К. Г. Юнга, що був присвячений психологічним аспектам

розглянутої міфологеми Дитини. Робота дослідника «Психологія архетипу дитини» [187, с.81–114] (вітчизняний читач більше звик до назви «Божественна дитина») майже одразу набула статусу класичної й, вважаємо, містить найбільш вичерпну характеристику архетипу Дитини, що дав Юнг.

Отже, у своєму дослідженні «Передвічна дитина в передвічні часи» К. Керенї охарактеризував основні риси, властиві дітям-богам, які, як виявилось, є спільними для більшості міфологій. Як показує аналіз автором численних міфологічних джерел різних культур і міфологій, Божественна Дитина самотня, але при цьому відчуває себе в первісному світі як удома. Дослідник зауважує, що дуже часто божественна дитина виявляється сиротою, її залишають батьки, підстерігає безліч небезпек, але при цьому її божественне походження не викликає сумніву, і вона одразу займає своє місце серед богів. Тобто міфологема Дитини носить двоїстий характер: Передвічна Дитина – і *сирота*, і *син богів*. Дійшовши такого висновку, Керенї ставить питання, що все-таки більш первинне: сирітство дитини чи її божественне походження, і які причинно-наслідкові зв'язки існують між цими двома станами. Ситуація сирітства виявляється обов'язковою для перетворення на бога. З мотивом сирітства тісно пов'язаний і мотив бога-дитини, що мститься за свої нещастя.

Бог-дитя, прототип незвичайної дитини-сироти, тісно пов'язаний із первинною стихією *води*, що виступає як лоно богоявлення. Водний простір у міфології практично невіддільний від образу Передвічної Дитини і є його органічною складовою. Можна простежити чітку паралель між появою Передвічної Дитини й сходом сонця: «Передвічна Дитина – теж алегорія сонця, що сходить, і всіх новонароджених дітей у світі» [187, с.53]. Через образ Передвічної Дитини світ розповідає нам про своє власне дитинство, про те, яке місце в його ієрархії займають схід сонця й народження дитини. Відтак, дитина втілює цілий космос, і одночасно є гігантом, усім всесвітом. На думку К. Керенї, діторнародження та міфологічні образи – усі варіанти Передвічної Дитини – є рівнозначними символами, що виражають єдину

невимовну ідею. На базі аналізу персонажів грецької міфології – Гермеса, Аполлона й дельфіна – автор виводить нерозривний зв'язок дитини, води й музики. Вода взагалі символізує стан «ще невідокремленості» від небуття: тобто, Дитина, нерозривно пов'язана з водою, перебуває «у стані ще невідокремленості від буття, але все-таки буття» [187, с.80].

Розглянувши безліч різноманітних міфологічних образів, Керенї робить висновок про *первинність* образу Дитини й саме тому супроводжує його у своїй роботі епітетом «передвічний»: «...царювання бородатих богів передую епосі юнаків <...> царювання дитини набагато довше» [187, с.76]. Передвічна Дитина постає як «лейтмотив», що виявляється в інших божественних образах.

У підсумках Керенї, хоча й з жалем констатує, що однозначні відповіді на ряд питань так і не знайдено, однак визнає такий результат цілком закономірним: оскільки не можна дати однозначні, точні відповіді, якщо предмет дослідження – «щось нестале, те, що ще не визначилося, не відокремилось від споконвічного – Передвічна Дитина» [187, с.81].

У згаданому вище коментарі до роботи Керенї, який стане згодом однією із засад аналітичної психології, Юнг не тільки визнає величезне значення мотиву дитини для світової міфології, але й підкреслює, що саме міфологічна універсальність цього образу є причиною і поясненням його тісного зв'язку із цілим шаром психологічної проблематики. Архетипам учений призначає роль «носіїв захисту й зцілення», а з відмовою від них пов'язує «втрату душі» [187]. Окреслюючи в роботі «Божественна дитина» власне цю варіацію архетипу, вчений застерігає від його втрати, що часто чатує на сучасну людину. Він наголошує на необхідності сполучати існуюче в людях минуле життя з сучасним, інакше свідомість буде позбавлена кореня. Часто трапляється так, що «разом із загубленим минулим, що стало враз «непоказним», знеціненим <...>, пропав також носій зцілення, тому що *носій зцілення є або цим самим непоказним, або зцілення з нього випливає*. Він виникає при «зміні вигляду богів» <...> знову і знову, як провісник і первісток

нового покоління» [187, с.353]. Як ми бачимо, першорядну роль у відновленні гармонічного стану людської душі К.Г. Юнг відводить саме архетипу Божественної Дитини.

Але якщо Керенї має на увазі, насамперед, дитину богів і на основі такої точки зору концептуалізує матеріал із міфологічних джерел, то Юнг не обмежує свого дослідження божественним походженням дитини. Учений підключає до аналізу й всі інші, практично незліченні, міфологічні його аспекти: це й малюк-Ісус, що у легенді про святого Христофора втілює характерний для архетипу, що нас цікавить, аспект «менше малого й більше великого»; і фольклорний образ дитини у вигляді карлика або ельфа, що втілює сили природи; і антропарій, що народжується у вигляді гермафродита; і «сяючий хлопчик», що володіє якостями *puer aeternus*. Потрібно зазначити, що Юнг часто зіштовхувався із мотивом дитини в лікувальній практиці: він описує випадки появи фантомної дитини, гомункула в душевнохворих жінок; мотив дитини виявляється в психіці згідно християнській моделі або ж кардинально відрізняючись від неї, виступає як син або дочка, як хлопчик, підліток, дівчина, з'являється з яйця або в чашці квітки, може приймати форму дорогоцінного каменю [187].

Однак учений відокремлює архетип Божественної Дитини від образу реальної, фізичної дитини [190, 191]. Реальна дитина не є каузальною передумовою до існування ідеї міфологічної дитини. «Міфологічне уявлення про дитину є не копією «емпіричної» дитини, а ясно пізнаваним *символом*» [187, с.357]. Таким чином, не йдеться про людську дитину: міфологічна дитина може виступати в самих різних іпостасях, але ніколи вона не буде замінюватися конкретною людською дитиною. Цей архетип, як і архетипи Батька та Матері, є лише ірраціональним символом [187, с.356].

Неодноразово загострюючи увагу на тому, що архетип не можна пояснити або усунути з психіки, Юнг все-таки намагається розкрити деякі таємниці психологічних аспектів архетипу Дитини. Головне при аналізі – зберегти *функціональний зміст архетипу* (курсив мій – О. М.), що й стане

потужним креативним інструментом літературознавчого психоаналізу. Основна функція архетипу Дитини – утримання рівноваги між минулим і сьогоденням, що дозволяє людині відновити психічну гармонію і йти далі.

Хоча Божественна Дитина й звичайна дитина з дитинства індивіда – це поняття зовсім різні за природою – існує стан, при якому вони максимально наближені, і фізичний образ дитини набуває архетипічного змісту. При дисоціації між минулим і сучасним цілком закономірним явищем стає те, що індивід несподівано бачить самого себе в образі дитини, начебто повертається в дитинство. Таке ототожнення себе з дитиною – сигнал того, що частина душі загублена, особистісна мета zdeформована. Щоб відновити рівновагу, «розум, що усвідомлює» повинен звернутися за допомогою до несвідомого, тобто повернутися в «країну дитинства». Важливо наголосити, що подібне повернення не має нічого спільного з інфантильністю: «... ми не розуміємо, що все, що є психічного походження, дволике. Одна особа дивиться вперед, інша – назад» [188, с.103]. Повернення в дитинство дозволяє знайти ті фрагменти особистості, які доповняють її, з'єднавшись із дорослою свідомістю. Отож, повернення в дитинство є сходинкою на шляху подальшого розвитку. Свідома мета не повинна витіснити «дитячий стан колективної душі» [187, с.361], щоб не гальмувати свою власну реалізацію.

1.3. Прояв аспектів архетипу дитини як категорій пізнання й переживання при реалізації процесу індивідуації

Як ми вже згадували, будь-яку актуалізацію архетипу дитини в психіці або творчості сучасного індивіда К. Г. Юнг схильний пояснювати за рахунок реалізації процесу індивідуації. При цьому форма, структура й властивості міфологеми дитини – тобто актуалізованого архетипу, дозволяють судити про стадію й успішність процесу. Виокремлюються кілька аспектів архетипу Дитини, які вказують на його безпосередню співвіднесеність із спробами знайти внутрішній центр – Самість.

Властива архетипу дитини *футурність* дозволяє говорити про майбутній розвиток. Цей постулат підтверджується двоїстою природою явища, що аналізується у дослідженні: те, що на перший погляд здається ретроспекцією в дитинство, насправді вказує на майбутній потенціал особистісного розвитку. «Вона (дитина) антиципує у процесі індивідуації той вигляд, що випливає із синтезу свідомих і несвідомих елементів особистості» [187, с.361]. Як зауважуємо, саме такий об'єднуючий характер цього архетипу викликає трансформації його образного втілення: він може маніфестуватися у вигляді окружності, кола, кулі або чотириєдності. Юнг позначає таку цілісність свідомості як Самість. Символи цілісності, що співвідносять із Самістю, найчастіше виявляються на самому початку процесу індивідуації й свідчать про апріорну присутність цілісності [187].

За формою прояву архетип дитини може являти собою *єдність* і *множинність*. Множинні образи дітей, які неможливо охарактеризувати індивідуально, говорять про дисоціацію або про ще не здійснений синтез особистості. Одиничні образи вказують на попередній, несвідомий синтез особистості, який ще не завершений, але вже можливий.

Співвідношення аспектів *дитячого божества* і *юного героя* в архетипі знову ж дозволяє судити про стадію й успішність індивідуації. Бог втілює несвідоме, а герой, маючи надприродні здатності, але при цьому не втрачаючи людської природи, втілює синтез свідомого й несвідомого.

Народження Божественної Дитини супроводжують, як правило, не дуже приємні обставини: її поява є непоказною, однак, завжди таємничою й чудовою. Цей факт про Передвічну Дитину, описаний Керенї, Юнг застосовує до психіки індивіда: творчі прояви особистості, на думку дослідника, теж непоказні по своїй суті, але виявляються новими, чудесними й непізнаними. У підсумку із зіткнення протилежностей народжується щось третє, що має «ірраціональну природу» і зберігає в собі потенційну цілісність. Цій «дитині» загрожує й негативне відношення свідомості, й несвідоме, яке прагне знову поглинути її. Оберігає дитину лише світ інстинктивного –

природа: цим пояснюється часто повторюваний у міфології мотив вигодовування дитини дикими тваринами.

Щоб розвиток і рух на шляху до Самості здійснилися, обов'язково повинно відбутися відокремлення малюка від своїх джерел – такий стан Юнг називає *залишеністю* або *занедбаністю* [187, с.366]. Символ дитини з'являється у свідомому мисленні, щоб допомогти йому впоратися з конфліктною ситуацією, й буде залишатися там у вигляді міфологічної проекції доти, доки людство не буде здатне психологічно усвідомити й реалізувати необхідність дитинства.

Міфологічне уявлення про дитину як про культурного героя й ототожнення образу з атрибутами культури (вогнем, металом, зерном) Юнг асоціює з функцією просвітителя, що перемагає несвідомий стан, завжди самотнього, тому що він знає більше за інших [187, с.387].

Як ми вже не раз зазначали, природа дитини сповнена суперечностей – вона і слабка, непоказна, покинута, і одночасно – божественна, всемогутня. Часто архетип дитини здається свідомості дріб'язком, про який можна відразу забути. Але міфологічні джерела попереджають про неправильність такого підходу й *непереможність*, *непереборність* дитини. Тільки за прийняття такої установки можна наблизитися до розуміння Самості, що, «як індивідуальне явище – «менше за мале», однак як еквівалент світу – «більший за великого» [187, с.370]. Способом відновлення й досягнення Самості в сучасному світі служить реалізація архетипічних форм героїчного міфу, що спостерігається в процесах індивідуації.

Коли конфлікт протилежностей у Самості віднаходить сталість, починають маніфестуватися символи двостатевих істот – гермафродитів. У цілісної особистості свідоме та несвідоме перебувають у союзі: у душі чоловіка свідоме має чоловічий знак, несвідоме – жіночий, у жінки – навпаки. Таким чином, первісний образ гермафродита з'являється як антитезис чоловіка й жінки, як чоловіча свідомість і жіноче несвідоме [187, с.110].

За твердженням дослідників аналітичної психології, дитина сполучає в

собі *вихідну й кінцеву* сутність, «передсвідому» й «післясвідому». Саме архетип дитини покликаний виражати цілісність людини. Підбиваючи підсумок у роботі «Божественна дитина», Юнг так характеризує цей архетип: «Дитина – це все кинуте напризволяще долі й у той же час божественно могутнє; нічим не примітний, сумнівний початок і тріумфальне завершення. Споконвічна дитина в людині – це переживання, що неможливо описати, якась непогодженість, внутрішня перешкода й одночасно божественна прерогатива; це щось невловиме, але воно визначає кінцеву цінність або незначущість особистості» [187, с.113].

Отже, у психіці сучасного індивіда архетип дитини проходить кілька трансформацій, що описують різні стадії процесу індивідуації:

- з'являється повністю несвідомо й виявляється в ідентифікації з дитинством;
- поступово відокремлюється, об'єктивується та здобуває міфологічні риси;
- ідентифікується з образом героя; при цьому мотив великих справ виражений не настільки яскраво, як мотив міфологічної погрози. Часто спостерігається вкрай небезпечна для психічної рівноваги ідентифікація з героєм аж до символу Самості;
- при вдалому подоланні попередньої стадії виникає зсув центра особистості з Его в Самість: відбувається синтез свідомого й несвідомого [187].

На цих стадіях процесу індивідуації звісно, актуалізуються, чергуючись, мотиви занедбаності, непереборності, гермафродитизму, сутності початку й кінця, які виступають як різні категорії переживання й пізнання.

Не можна оминати увагою той факт, що здатність архетипу дитини привести індивіда до формування цілісної особистості Юнг випробував на своєму власному досвіді. Через 20 років після виходу коментаря до нарису Керенї, Юнг розповів в автобіографічній книзі «Спогади, мрії й міркування» про те, як він сам зіштовхнувся із цим архетипом, і яку роль той зіграв у його

житті. Єдиним засобом, здатним допомогти йому розібратися в собі й знайти подальший шлях, стало повернення в дитинство. Доросла людина, лікар із великою практикою, щодня до початку прийому пацієнтів будував з каменів іграшкове селище з будинками й церквою – так само, як у дитинстві. Виявилося, що вихід досліднику підказала дитина всередині [186]. Так архетип дитини, що Юнг зміг зловити й прийняти, став для нього живильним джерелом, поєднуючим символом, що звільнив нові можливості й дав поштовх на творчому шляху. Пізніше описаний Юнгом феномен стали визначати поняттям «внутрішня дитина», що узвичаїлося завдяки засновникові транзактного аналізу Е. Берну. (Сам Юнг не користувався терміном «внутрішня дитина», хоча в сучасних джерелах, особливо публіцистичного спрямування та в популярній психологічній літературі, вченого помилково часто називають автором цього словосполучення). У монографії «Ігри, у які грають люди», Берн вважає Внутрішню Дитину відповідальною за здатність людини радіти, за її енергію, творчі здібності, спонтанність, жвавість [14]. Але «внутрішня дитина» сама по собі не є архетипом: вона являє собою конгломерат елементів, що утримуються в рамках різних архетипічних полів. Будь-який досвід дитинства не минає безслідно, а зберігається у вигляді думок, образів, звичок, настроїв та інших елементів, що закріплюються в певних архетипічних полях. Такі групи різних елементів і є нашою внутрішньою дитиною. У будь-якої людини є декілька «внутрішніх дітей», що розрізняються в залежності від віку, що володіють різними якостями й потребами та відображають зміни, які відбуваються в людині. Безумовно, «внутрішня дитина» впливає на людину за тими ж принципами, що й архетипи. Психологічна «зустріч» із архетипом породжує відповідні йому думки, емоції, образи, дії.

Окремо потрібно підкреслити, що Юнга набагато більше цікавили феномени «внутрішньої дитини» й архетипу Божественної Дитини, ніж спостереження за реальними дітьми. Дитяча психологія й психологія архетипу Дитини – абсолютно різні речі, що вимагають різного підходу в дослідженні,

й практично не дотичні одна до одної. У своїх спробах розібратися з дитячою психологією, виокремити певні шаблі формування й розвитку людської особистості вчений не спирається на цей архетип, а оперує поняттями «Батько»/«Мати». Такий підхід, вважаємо, цілком зрозумілий і закономірний, адже процес індивідуації набирає силу й прагне до успішності тільки після подолання стадії ініціації, що свідчить про закінчення дитинства індивіда та його вступ до світу дорослих. Дитинству, як віковій категорії, присвячена робота Юнга «Конфлікти дитячої душі». Але, попри назву, книга ця значною мірою розглядає проблеми психології дорослих, що виховують дітей. У своєму розвитку, духовному зростанні, дитина долає всі ступені розвитку ряду предків і відкрита для виховання лише доти, доки не досягне приблизно сучасного рівня свідомості й культури [190]. Саме тому так важливо дорослому усвідомлювати внутрішні процеси, що відбуваються в ньому, не розривати зв'язок із власним несвідомим, щоб вірно оцінювати й формувати дитячу особистість, доки вона піддається впливу. Дитяча свідомість «завжди прив'язана до батька й до матері й ніколи не буває незалежною» [188, с.103].

Зауважимо, що Юнг украй негативно характеризує тенденцію до сприйняття дитинства і дитини, як чогось виняткового. За Юнгом, дитинство – усього лише один із перших етапів на довгому, складному й не завжди успішному шляху формування особистості людини. Однак, на думку дослідника, головне – не сплутати тимчасове повернення в дитинство для того, щоб покінчити з дитячими атрибутами, знайти баланс із несвідомим, і постійне залишення в дитинстві, повернення до батька з матір'ю, що спричиняє регрес, розпад особистості. Щоб звільнитися від дитинства, потрібно «як слід попрацювати над ним» [188, с.103]. «Індивідуальне несвідоме», втілене в дитинстві, повинно бути «опрацьоване» свідомістю.

Однак наведені тези не означають, що вчені школи аналітичної психології сприймають реальну дитину як «недолюдину», «недоособистість», що ніщо не ріднить її із настільки улюбленим Юнгом архетипом дитини. Дитина, більше, ніж будь-який дорослий, навіть із найрозвиненішою

особистістю, пов'язана зі світом міфічного й несвідомого. Вона існує в передособистісному світі, у якому панують архетипи, і в якому зовнішня фізична реальність і внутрішня психічна реальність усе ще являють собою єдине ціле [110]. Дитина дорослішає, і архетипи поступово замінюються культурним каноном. Як зауважує Е. Нойманн, у міру розвитку свідомості жіночо-чоловічій уроборос (груди, що дає дитині мати, є фалічним символом, відносно якого дитина – об'єкт запліднення) розділяється на перших батьків, а архетипічні міфологічні образи проєктуються на членів сім'ї – дитина адаптується до життя у звичному нам світі реального [110]. Подальша доля людини – знову намагатися знайти втрачений зв'язок зі своїм архетипічним корінням, зі світом несвідомого.

Але творчі люди більше, ніж будь-яка пересічна людина, залишаються дітьми. Світ архетипів домінує у житті творчої людини, проявляючись як в сновидіннях, так і у творчості. На думку Е. Нойманна та К. Г. Юнга, творча людина закріплена у матріархальній стадії душі й відчуває себе архетипним сином-героєм Діви-Матері, яка ніколи не відніме його від грудей [110, 187]. Аналітична психологія характеризує це явище як фундаментальний комплекс творчого процесу, що виявляється в конфлікті зі світом культурного канону: «Архетипний світ відкривається в душі творчої людини як могутнє, живе і безпосереднє відчуття, митець, з погляду аналітичної психології, є новим культурним героєм або новим героєм культурного міфу, підриваючи панівні цінності» [52, с.182]. Сучасне суспільство розриває конфлікт між свідомим і несвідомим, Духом-Батьком і Дівою-Матір'ю. І якщо у обивателя домінує свідомість, архетип Духу-Батька, то в людини творчої цей архетип виражений межево слабко, і переважає несвідоме.

Отож, визначальні комплекси світу архетипів зазвичай виявляються у людини в снах, фантазіях, творчості, спогадах про раннє дитинство. Творча особистість, як і дитина, продовжує жити в міфічному світі первинних образів і володіє «міфологічною апперцепцією» (Е. Нойманн) [111].

1.4. Архетипний світ творчості Ф. Гарсія Лорки

Федеріко Гарсія Лорка – поет всесвітньо відомий. Він набув популярності ще за життя, й інтерес до його творчості не зменшується, хоча з його смерті минуло майже 80 років. Численні дослідники з різних країн намагаються усвідомити та розтлумачити таємницю лорківського таланту. В іспанській мові з'явився навіть неологізм, що описує невмирущу увагу до творчого доробку Федеріко Гарсія Лорки – лоркізм (*lorquismo*) [251]. Бібліографія робіт, що аналізують театр, лірику та прозові твори видатного іспанця, включає 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 Гарсія Лорку ще не розкрито і нові покоління читачів у класиці ХХ ст. прочитують своє.

Аналізуючи творчість Гарсія Лорки, використовували майже всі можливі методи досліджень – і доволі традиційні, класичні й несподівано модерні; відштовхувались від біографії письменника, від іспанської літературної традиції, тлумачили в межах символізму і сюрреалізму, розглядали її як незалежну, самобутню і як повністю підкорену впливу інших видатних літераторів чи як запозичену з фольклору та іспанської народної традиції. Деякі з учених трактують усю творчість Гарсія Лорки, деякі обирають для аналізу лише лірику, чи драматичні або прозові твори. Проте майже усі дослідники, як співвітчизники поета, так і з інших країн, зауважують присутність у його творчості елементів, тією чи іншою мірою пов'язаних із дитинством. І дійсно, не почути в поезіях відгомін дитинства просто неможливо: не треба бути фаховим літературознавцем, щоб помітити, наскільки тендітні дитячі образи панують в його віршах. Сам поет ніколи не приховував любові до дітей і дитинства, про що свідчать не лише його художні твори, але й листи, виступи на конференціях. Він сприймав дитину

«як перше чудо природи» і додавав, що «немає квітки, категорії чи тиші, які можна було б порівняти з нею» [302, с.297]. І сучасники, і біографи Гарсія Лорки відзначали його звичку іноді прикрашати реальні події чи, навіть, вигадувати їх [239], але у читача не виникає сумніву, що поет насправді бачив добру фею у кімнаті свого маленького племінника. Мабуть тому, що він сам вірив у дитинство, як у категорію чудесного, як може вірити «лише поет, дитина і чистісінький дурень» [302, с.297].

Отже з категорією дитинства пов'язаний значний масив аспектів творчості Ф. Гарсія Лорки. Вона проникає на всі рівні: тематичний, стилістичний, символічний, особистісний. Дитинство в роботах Гарсія Лорки – це і втілення дитячого досвіду та вражень, і фольклорні алюзії, і невід'ємна складова смерті й любові – все те, що так приваблює читача в його поезії і драматичних творах. На жаль, досліджень, присвячених суто вивченню категорії дитинства в творчості Лорки, а саме, у його ліриці, не так багато, і майже всі вони орієнтовані, насамперед, на визначення, трактування й аналіз фольклорних джерел віршів. Не можна применшувати їхнє значення як для шанувальників творчості поета, так і для кола професіоналів: однак, вони майже не доступні українському читачеві.

Одним із найсерйозніших досліджень використання Ф. Гарсія Лоркою дитячого фольклору є книга Т. Фуентес «Дитячий фольклор у творчості Федеріко Гарсія Лорки» [235]. Книгу було написано в 1966 році й перевидано в 2004. Авторка, спираючись на писемні та усні джерела, виокремлює фрагменти у віршах Гарсія Лорки, що у більшій чи меншій мірі є алюзіями саме на дитячий фольклор, і наводить приклади їхніх першоджерел. На її думку, той «тихий божий голос», що давав Гарсія Лорці натхнення, походив із дитинства, а точніше, з дитячих пісень, ігор, історій і народної поезії. Т.Фуентес свідомо відмовляється вдаватися до детального порівняння «маленьких взірців дитячої традиції» [235, с.21], що знайшли нове життя в поезіях Гарсія Лорки (у якості навіть не завжди слів, а частіше реальності), з їхніми першоджерелами і лише створює велику фактичну базу: можливо, це

зроблено, щоб означити параметри наукового пошуку для майбутніх дослідників, а можливо, щоб не знищити чудо поезії формальним аналізом.

Не можна не згадати також роботу Д. Девото «Нотатки про традиційний елемент у творчості Федеріко Гарсія Лорки» [222] (1975); і написане в 2003 году есе А. Пелегрин «Лорка і іспанські колискові пісні» [261]. На доробок цих авторів, як і на численні збірки іспанської усної творчості, спирається відомий іспанський учений, автор дисертації, присвяченої іспанській дитячій ліриці, П. Серрільо в дослідженні «Дитячі пісні в творчості Лорки як засіб актуалізації інтертекстового рівня сприйняття» [218] (2005). Як і Т. Фуентес, автор визнає, що саме з дитинства поезія митця стала набирати притаманну їй унікальну форму. Дослідник вважає, що на становлення Гарсія Лорки як поета впливали не лише класики золотого століття, не лише Х. Р. Хіменес, А. Мачадо, Р. Даріо, а й пісні, що він разом з іншими дітьми слухав і співав. П. Серрільо згадує деякі фольклорні ремінісценції в ліриці і в драматичних творах Гарсія Лорки, досить докладно аналізує формальні ознаки використання фольклору в його творчості: серед структурних елементів називає приспівування, паралельні конструкції, перелічення, запозичені з дитячих пісень і віршиків. Велику кількість фольклорних елементів науковець пояснює не простим наслідуванням, а намаганням письменника створити свій власний стиль; алюзії на дитячий фольклор, приховані в творчості Лорки у вигляді мотивів, сюжетів і структур, а часто – навмисне підкреслені поетом, допомагають кожному читачеві опинитися всередині поетичного тексту [218].

Цілком зрозуміло, що настільки фундаментальних робіт, які б аналізували цей аспект лорківського творчого процесу, не з'явилося ні в межах радянського літературознавства, ні в межах українського. Але вітчизняні дослідники і перекладачі, безумовно, не обминали увагою фольклорні мотиви в поезії і театрі славетного іспанця. Так, у літературній біографії Гарсія Лорки Лев Осповат [118] намагається проникнути до творчого процесу, залучаючи дитячі враження поета. Завдяки такому підходу ми бачимо не лише досвідченого фольклориста, шанувальника іспанського

побуту і традицій, а поета, що шукає в народному світосприйнятті духовну підтримку. Таку ж думку висловлює і перекладачка Гарсія Лорки, іспаністка Н. Маліновська [85], і М. Степанов, який підкреслює дитинність свідомості Гарсія Лорки і саме їй приписує вміння пов'язувати в єдиному образі речі, що їх, здається, не можна порівнювати [144].

Найбільшого впливу дитячого фольклору, на нашу думку, зазнала перша поетична збірка Гарсія Лорки «Книга віршів», тому цілком природно, що саме на прикладі її текстів традиційно аналізують вплив дитячого фольклору на творчість митця, визначаючи дитинство її основною темою. Більш точно, головною темою дослідники називають не стільки дитинство, скільки переживання його втрати. У останні два десятиріччя іспаномовні читачі отримали можливість познайомитися з багатьма віршами Гарсія Лорки, що були написані поетом в юності й раніше не видавалися. Створені в той самий період (1916-1920), що й «Книга віршів», ці поезії в багатьох випадках споріднені з нею і за проблематикою. Докладний аналіз цих робіт можна знайти в збірці за редакцією А. Сор'ї Ольмедо «Молодий погляд: інтерпретація юнацької творчості Федеріко Гарсія Лорки» [247] (1997). Окремої уваги заслуговує дисертація Е. Мартіна «Федеріко Гарсія Лорка: єретик і мученик. Аналіз невиданої юнацької поетичної спадщини» (1986), яку в офіційних наукових колах визнано скандальною [252, 253]. Автор виводить розчарування поета в дорослому житті з розчарування в католицькій релігії та у Богові-Батьку, який створив світ, де страждання є нормою, і де нормою є відсутність любові поміж Батьком і Сином [253].

З окремими тезами вище згаданого дослідника погоджується Я. Гібсон, автор великої, докладної, документально підтвердженої із залученням свідчень сучасників біографії поета [239]. Він намагається змусити читача забути про образ Гарсія Лорки-фольклориста і привертає увагу до Гарсія Лорки-людини, що повстає проти католицизму, в дусі якого його виховували. Також дослідник приділяє увагу інтимному життю Гарсія Лорки, в якому чималу роль відіграло сексуальне невдоволення, та впливові цього аспекту

життя поета на його творчість [240]. На думку критика, поет повстає проти Бога тому, що Той не визнає еротики [239, с.65]. Я. Гібсон один із перших серед літературознавців і біографів поета, хто настільки відверто заговорив про гомосексуальність Гарсія Лорки і зумів підтвердити її документально. Але важливим тут є не сам факт нетрадиційної орієнтації, про яку й раніше згадувалося в роботах західних дослідників: Гібсон стверджує, що причиною, з якої розставання Гарсія Лорки з дитинством було таким болісним і небажаним, є те, що з дорослішанням поет став відчувати сексуальний потяг, з яким так і не зміг остаточно примиритися, тому й прагнув повернутися в дитинство. Детальніше цей аспект Я. Гібсон аналізує в роботі «Сумна балада» Ф. Г. Лорки: дитячі народні пісні і тема сексуальної дисгармонії в «Книзі віршів» [232], в якій застосовував базові положення психоаналізу для вивчення дитячих мотивів у ліриці поета. Але ж Гібсон – перш за все не літературознавець, а біограф: підтверджує це і його остання книга «Лорка і гомосексуальний світ» [240] (2009) в якій він, не зраджуючи власним дослідницьким принципам, ключем до розуміння творчості робить нетрадиційну орієнтацію поета. Кожен із п'яти розділів книги пов'язує певні любовні стосунки митця та створення ним окремого поетичного циклу; багатий фактичний матеріал, листи і документи, скандальні факти про жінку-коханку, хоча й здатні відобразити складний емоційний, душевний та соціальний стан поета впродовж усього творчого шляху, проте все ж таки обмежують реціпієнта лорківської творчості, фокусуючи його увагу лише на окремих рисах, настроях та витоках створення того чи іншого вірша. Взагалі, спроби розкрити своєрідність лорківської поезії через його гомосексуалізм не є поодинокими: наприклад, Р. Сантібаньєс, автор дослідження «Гомосексуальність в поезії Федеріко Гарсія Лорки як сила відсутності (на прикладі «Сонета про темне кохання)» [267] (2009) намагається пояснити, як «функціонує розум гомосексуаліста і як ці процеси відображаються в поетичній творчості» [267, с.66] через аналіз різних «гомосексуальних архетипів». Однак, мусимо зауважити, що ж дослідник, хоча й називає

методологією дослідження аналітичну психологію К. Г. Юнга, проте вдається до фройдистської психоаналітичної інтерпретації комплексів письменника, які називає архетипами (дитяча травма, приниження, неповноцінність, оральність, фалос та ін.) [267]. Як вдається, єдиною метою дослідження стає аналіз особистого життя, а вірші інтерпретуються лише як його болісні проекції.

Однак, наголосимо, що сучасні дослідники часто фахово використовують термінологію і методи аналітичної психології для тлумачення творів Ф. Гарсія Лорки, досліджуючи на основі даної методології все ж таки переважно драматичні твори поета. На нашу думку, серед робіт, що містять слушні міркування, варто назвати розвідки Дж. Кліффорд [220] (2003); Дж. Суфа [270] (2001), Л. Карденас [212] (2006). У рамках дискурсу сексуальності за допомогою методів фройдистського психоаналізу вибудовується компаративне дослідження лорківської драми та графіки І. Амор [203] (1991). Вихідною точкою в книзі М. Пуїг Марес «Матері в іспанській літературі: ерос, честь і смерть» [262] (2004) для аналізу образів матерів у іспанській літературній традиції, зокрема у драмах Гарсія Лорки, стає юнгівська теорія архетипів і концепція аніми та анімусу. На нашу думку, саме в цих роботах авторам вдалося не порушити ту тонку грань, коли текст зникає як даність, залишаючи межі літературознавства, і стає лише прикладним засобом для психологічних та біографічних розвідок.

Спираючись на окремі положення доробку К. Г. Юнга про ідентичність та дезінтеграцію особистості, американський дослідник Н. Денніс [221] вбачає причину вічного суму Гарсія Лорки у дорослому віці в схожості його світосприйняття з філософськими настановами романтиків. Коли минає період дитинства, людина втрачає невинність і простоту та входить в болючу пору дорослого життя. Автор дослідження вважає, що вразливе, охоплене відчаєм «Я» поета, спонукається до незрозумілого дорослого життя, якого воно не хоче і не шукає; через це воно почувається дезорієнтованим, схвильованим, і цей стан вносить до поезій Гарсія Лорки все більше дисонансу і туги [221, с.144]. Н. Денніс доводить дезінтегрованість «Я» ліричного героя поезії Гарсія

Лорки, якого цілком виправдано ототожнює з самим поетом, через стратегії самосприйняття, що виражаються у мотиві дзеркала. Автор стверджує, що, «хоча і не завжди чітко, поет вказує на можливість у майбутньому відновити цілісність, втрачену ідентичність «Я» [221, с.144]: цей шанс видається йому як повернення до світу примітивного. Світ негрів, що живе поза законами цивілізації та захищений від її згубного впливу, перед яким не здатен встояти і сам поет [221], чи здається йому можливістю змінити ставлення до самосприйняття. Таким чином, Н. Денніс наближується до ідеї, що саме повернення до першооснов буття, до міфологічного виміру мислення, може стати для поета можливістю для відновлення гармонії з власним «Я». На жаль, ця думка не знайшла продовження в межах дослідження. За словами Л. Сіфуентеса, роботи критиків, що визнають у Гарсія Лорці «космічного» поета, інтуїтивно пов'язаного з міфами та первісними ритуалами найдавніших культур, переважають серед інших досліджень його творчості [219, с.10]. Немає сенсу заперечувати притаманну Гарсія Лорці міфологічність мислення: він дійсно – свідомо чи підсвідомо – відновлює традиційні мотиви і первісні архетипи, і ми не бачимо тієї грані, коли навмисне використання міфологічних мотивів ерудованим поетом перетворюється на повернення до глибин колективного підсвідомого, з яких з'являється й архетип дитинства.

Українське літературознавство так само звертало увагу на архетипні корені творчості Гарсія Лорки. На жаль, ці дослідницькі спроби важко назвати чисельними: йдеться про студентську розвідку С. Борового «Інтерпретація архетипів Гарсія Лорки у порівняльному контексті зі слов'янською міфологією» [24] (2001) та дослідження компаративного характеру М. Ільницького «Образ нічного неба: архетип місяця у поезії Б.-І. Антонича, Ф. Г. Лорки та І. Калинця» [55] (2003). М. Ільницький, на основі наявного у творчості Гарсія Лорки і Антонича образу зоряного неба, вдало виокремлює три основні домінанти лірики обох поетів, які дозволяють говорити про їхню духовну та творчу спорідненість: «срібний» колір місяця, закоріненість у фольклорній традиції, філософська та метафізична багатовимірність цього

образу [55, с.2]. Отже, за формальними ознаками, «срібний» колір місяця у іспанського і українського митців дійсно збігаються. Місяць у поезії Антонича – переважно вісник мертвого світу, й, у межах традиції українського фольклору, його також можна трактувати як антисонце, «сонце мертвих». Схожий зв'язок образу місяця зі смертю знаходимо й у збірці Ф.Г. Лорки «Циганський романсеро»: традиційно, радянське, а за ним і українське літературознавство, сприймає її як сповнену «трагічним світовідчуттям». Але М. Ільницький підкреслює, що ця спорідненість за принципом трагізму викликана найвірогідніше фольклорною алюзією ліричних творів обох поетів, до того ж «закоріненість у фольклор», у його найглибші шари в кожного поета – свою, як і світ реалій» [55, с.3].

Порівняння двох фрагментів їх текстів, схожих за формальними ознаками та образною системою, дозволяє, на нашу думку, побачити різні шляхи моделювання митцями поетичної реальності й суто національний антураж. Однак, зауважимо, що архетипна основа поезій українського й іспанського модерністів не викликає сумнівів. Отже, головна спорідненість поетів у тому, що вони надто близькі до своїх прапервенів життя. У будь-якому поетичному втіленні образ місяця тією чи іншою мірою буде зберігати приманний йому міфологізм. І літературознавча антропологія, і фольклористика підкреслюють архетипність цього образу та його зв'язок з життєдіяльністю людини, природними фазами і циклами. Проте, розглядаючи спорідненість образів місяця Гарсія Лорки і Антонича, не можна оминати увагою той факт, що в іспанській мові це слово («luna») жіночого роду, а в українській – чоловічого. На наше переконання, така відмінність повинна значно вплинути на смислове навантаження цього образу в обох поетів. Зауважимо, що ця риса становить справжню проблему для перекладачів творів Гарсія Лорки українською мовою. М. Ільницький визнає, чоловічий рід українського місяця дещо змінює сферу його функціонування, зокрема, позбавляючи матріархального начала [55, с.3]. Він долучає до аналізу інформацію про андрогінну чи двостаттєву природу місяця і доводить, що проблема належності місяця до певної статі з

філософської і загальнолюдської, архетипної точки зору, не має значення для розуміння та інтерпретації поезії Гарсія Лорки й Антонича. Спільністю у інтерпретації образу обома поетами М. Ільницький вважає, перш за все, його кольорове навантаження – срібний колір чи коло споріднених з ним «металевих» відтінків (мідний, олив'яний): «саме в срібному кольорі концентрується семантичне ядро зодіакальності їх поетичної метафізики, що виражає драму світовідчуття, драму творчості, драму буття» [55, с.5]. Однак, попри значне новаторство роботи дослідника, все ж, вважаємо, що підхід до постати Гарсія Лорки, як до поета виключно трагічного, здається дещо застарілим: не лише смерть та метал панують в його віршах – пластів та граней набагато більше, і розкрити їх здатний саме архетипний аналіз, в ході якого розкриється міфологемна структура поетичного всесвіту митця.

Висновки

Відтак, незважаючи на значну кількість досліджень творчого доробку Ф. Гарсія Лорки у вітчизняному та закордонному літературознавстві, все ж цілий пласт, пов'язаний з темою дитинства, ще не здобувся на повноцінний комплексний аналіз. В основі творчості поета закладено міфологічний первінь, прояви якого можна пояснити як свідомим авторським зверненням до стародавніх першоджерел людської культури, так і несвідомою актуалізацією спільних архетипів людства: одним з ключових серед них ми визначаємо архетип Божественної Дитини. Його роль для інтеграції свідомості є вирішальною, саме він уможлиблює індивідуацію – осьовий процес психіки, результатом якого стає формування цілісної особистості чи, у термінах аналітичної психології, Самості. Присутність і наскрізність образу дитини у всіх міфологіях світу дозволила К. Г. Юнгу виявити його основні риси і, таким чином, наблизитися до функціонального змісту архетипу і співвіднести його трансформації зі стадіями індивідуації: від несвідомої ідентифікації з дитинством через об'єктивізацію у міфологічних рисах та ідентифікації з

образом героя, аж до синтезу свідомого і несвідомого у Самості.

Зараз термін «архетип» широко та успішно вживають, але трапляється, що його юнгіанське трактування заступає особливості функціонування в окремих наукових галузях: звісно, підмінювати поняття літературного архетипу його доволі широкою психоаналітичною концепцією не можна. Первинність та похідність, універсальність та варіативна повторюваність, матричність, зразковість та домінантність [23] – ось ознаки суто літературного архетипа за А. Большаковою. Така філософська база повною мірою допомагає зрозуміти концепцію С. Пригодія, який, спираючись на точку зору Дж. Кемпбела, трактує літературні архетипи як суперечливі та різноманітні проекції колективного несвідомого в художньому тексті, що залежать від індивідуального таланту митця та літературно-культурного інтертексту [120]. Головним для сучасного літературознавця, який вводить до свого наукового інструментарію цей термін, є не піддаватися тенденції до беззмістовного узагальнення архетипа і не сприймати його лише як порожню форму, чи навпаки, не намагатися надмірно деталізувати його, механічно розкладаючи на вічні теми та типи.

Природа архетипу заперечує намагання відшукати його у тексті в чистому вигляді, саме тому, нам здається, у вітчизняних філологічних розвідках останніх десятиліть немає згоди у називанні чуттєво-конкретних образів, через які архетипи проектується в тексті: терміни так званого «архетипного кола» (архетипний образ, міфологема, міфема, архетипний символ та мотив) використовуються скоріше інтуїтивно і не отримують чіткого визначення в залежності від наукової галузі.

Найповніше зв'язок архетипа з міфологічним початком розкривається у понятті міфологеми, а тому звернення до останньої у літературознавчих дослідженнях виглядає доцільним і має великий потенціал. Серед сучасних науковців саме Т. Бовсунівській вдалося найбільшою мірою подолати «невловимість» цього суперечливого терміна, не обмежуючись лише тематологічним тлумаченням і зведенням його до мотиву чи конкретної

персоніфікації. Вслід за дослідницею, ми виходимо з позиції, що архетипні значення є закодованими у міфологемі: літературній формі інтелектуалізації міфу, складники якого можуть притлумлюватися чи розширюватися. Міфологеми є носіями змісту, мають структуру та ієрархію. Підхід, при якому міфологеми сприймаються як «нетотожні реітерації» міфу (Т. Бовсунівська) [18], дозволяє побачити твір чи масив творів як систему з певним структурючим центром, завдяки чому навіть не пов'язані з міфосвітом елементи визначаються центральними міфологемами. Інтерпретаційні можливості літературознавця значно поширюються, якщо він звертається до використання терміна «міфологема» у такому значенні.

Для поезії Ф. Г. Лорки такою центростворюючою, осьовою міфологемою, на нашу думку, може стати міфологема дитинства, основою для декодування якої є саме архетип Божественної Дитини. Але до її повного осмислення в лорківській спадщині ще далеко, оскільки цьому феномену дослідники в кращому випадку приділяють декілька рядків, аналізуючи тематичну різноманітність творчості поета чи обмежуються аналізом «Книги віршів», тлумаченням дитячих образів циклу «Поет в Нью-Йорку» та вказівкою на стилізацію в «Піснях для дітей». Але ж сутність міфологеми дитинства не вичерпується лише появою фольклорних мотивів і структур чи синтезуванням дитячих вражень поета у віршах. Не можна також зводити появу дитячих образів у Гарсія Лорки до питання гомосексуальності та сексуальної незадоволеності. Причини актуалізації архетипу дитинства, вважаємо, лежать глибше, і щоб зрозуміти все смислове навантаження, що він несе в лорківській поезії, потрібно використовувати засоби архетипного аналізу та аналітичної психології, які дозволять співвіднести його універсальне і особистісне значення. На наш погляд при аналізі лорківських поетичних творів буде доречним такий підхід, коли ми розглядатимемо дитинство в них не «як тему, а як світогляд» [235], що й допоможе досягнути ту присутню в творчості поета «глибину дитинства».

РОЗДІЛ 2

МОТИВ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ІНІЦІАЦІЇ У ЛІРИЧНИХ ТВОРАХ ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ

Архетипні моделі здатні стати справжнім ключем до інтерпретації текстів письменника, якому вдалося створити власний міфологічний Всесвіт із притаманним йому хронотопом та динамікою розвитку. Немає потреби доводити, що Гарсія Лорка – поет міфологічний. Майже усі дослідники підтверджують цю тезу, хоча спроб трактувати творчий здобуток поета на основі притаманного йому міфологізму не так і багато, та й зустрічаються вони головним чином у роботах, що з'явилися після 80-х років 20 століття. Видатний дослідник творчості Лорки М. Гарсія-Посада (Miguel García-Posada) виразно доводить, чому поезія іспанського письменника не втрачає популярності: «...йому підвладно розуміти найдавніші мотиви і діставати пульсуючий гумус, якого майже вже не залишилося. <...> Саме в тому, що поет черпає з глибини *тисячоліть*, знаходиться одна з причин – хоча й не найдрібніша – розповсюдження лорківських творів. Щільність міфологічного створює в текстах приховані зони значення, що приваблюють читача своєю *універсальністю*. Творчий здобуток поета дуже багатий на такий міфічний символізм, що повністю пояснює популярність перекладів творів на інші мови» [236, с.30]. Трактуючи символіку творів Гарсія Лорки, М. Гарсія-Посада звертає особливу увагу на те, що «важко просуватися через масив творів поета і не відчувати важливості міфологічної моделі, архетипу, які додають текстам приховані аспекти значення» [236 с.82].

Не останнє місце в своєрідному поетичному світі, створеному за законами міфологічної логіки, займає у Гарсія Лорки і еволюція людини, найціннішим моментом якої є дитинство. Провідною ідеєю базового архетипу дитинства є міфоідея про повернення до першооснов буття і свідомості, що дає можливість відтворення первісної гармонії зі світом. Це перетворення Хаосу на Гармонію-Космос досягається через руйнацію,

вмирання і переродження, або, через ініціацію. Формально ініціація полягає в подоланні межі, що відокремлює світ дитини від світу дорослих, ширше – це можливість отримати нове знання, перший крок на шляху до якісно іншого сприйняття стосунків людина-світ. Психологічна ініціація актуалізує підсвідому енергію, спонукає «рухатися у напрямку до свідомості» [146, с.98].

Відтак, розглянемо, яке місце у творчості Гарсія Лорки займає мотив ініціації та які світоглядні особливості несе в собі. Нас буде цікавити, якими є соціальні і психологічні функції обрядів ініціації з точки зору спадкоємності культури, структурування життєвого шляху і творення певного типу особистості. Ми спробуємо з'ясувати, чи зберегла культурологічне і світоглядне значення ритуальна символіка, що з'являється в сновидіннях, буденному житті та в творах мистецтва. Звісно, в сучасному цивілізованому світі ініціація як релігійний акт майже зникла, однак залишилися її моделі-патерни, які ми виконуємо, навіть не звертаючи на них уваги. Їхнє значення для людини сьогодення не можна применшувати, оскільки формують спосіб мислення і межі соціальної поведінки індивіда.

Яскравіше за все, на нашу думку, мотив ініціації маніфестується у першій поетичній збірці Гарсія Лорки «Книга віршів» (1921) . У передмові сам поет писав, що пропонує «...у цій книжці, наповненій юнацьким запалом, стражданням і безмежними претензіями, справжній образ свого юнацтва, яке пов'язує сьогодення та нещодавнє дитинство» [297, с. 166].

Потрібно зазначити, що до першої поетичної збірки Гарсія Лорки увійшла лише четверта частина віршів, написаних з 1917 по 1919 рік. З іншими текстами читачеві вдалося познайомитися набагато пізніше: лише в 1994 році видавництво «Cátedra» надрукувало збірку ранніх творів поета «Poesía inédita de juventud» за редакцією К. де Пепе (Cristian de Peere). У книгу вміщено 155 поезій, що раніше не видавалися: до 1936 р. їх зберігав сам поет, а з 1936 – його сім'я, що в 1988 р. передала 160 рукописів Фонду Федерико Гарсія Лорки («Fundación Federico García Lorca»). Сам поет хотів зберегти ці аркуші, що відбили найпотаємніші юнацькі переживання, до моменту, коли здобуте

визнання дозволить читачеві з повагою й увагою поставитися до них. Видавці, з якими важко не погодитися, називають ці 155 віршів справжнім «фондом» [303, с.9]: адже вони дозволяють розмірковувати про принципи, якими поет керувався, відбираючи роботи для першої збірки, являють собою своєрідний резерв, який свідомо й ретельно формувався поетом, певний фундамент для подальшого розвитку. На основі цих поезій стає можливим більш об'єктивно відновити картину творчості поета, оскільки вони здатні допомогти дослідникові краще розібратися в значеннєвій наповненості численних константних лорківських образів.

2.1. Квест як сюжетна структура міфічних оповідань про ініціацію

Кожна людина є носієм прихованої міфології, вірувань своїх предків, багатьох обрядів. Велика частина її діяльності підкорена імпульсам неусвідомленого, зміст і структура якого містить аналогії з міфологічними образами та подіями. Співмірність окремих принципів і парадигм нашої поведінки із міфами, що виявляється в сновидіннях сучасних людей і з'являється в літературних фантазіях письменників, не є випадковою чи поверхневою. Саме прояви неусвідомленого, як писав Дж. Кемпбел, несуть у собі зачатки свого джерела [60], пояснюють періодизацію життя людини. Ініціація посідає серед міфологічних сюжетів центральне місце, відтак, не можна применшувати її значення для людини сьогодення. Дотепер сценарії ініціації, приховані в наших сновидіннях, літературних творах, народній творчості, несуть найважливішу інформацію, розповідають нам про створення Гармонії з Хаосу, дозволяють доторкнутися до стародавньої мудрості та вічного знання, потрапити в інший вимір реальності поза часом і простором, тобто опинитися в міфологічному просторі. А. Пелегрін характеризує міфологічний простір, як «епоху початку, створення і пояснення таємниць Всесвіту людиною через вірування, ритуали, епоху панування героїв, богів, напівбогів та природи» [260, с.39]. Проживаючи ці сценарії, людина отримує

знання, що доступне лише обраним, ініційованим, «тим, хто знає», і з глядача, спостерігача, ми стає героєм та творцем процесу. Важливим є міркування М. Еліаде, який визначає ініціацію, сприймаючи існування людини, як випробувань, смертей та воскресінь [178, 179].

Обряди чи ритуали ініціації називають також перехідними чи посвятними. В основі оповідань із елементами обрядів ініціації лежить сюжетна структура типу *quest* («квест»). Англійське слово *quest*, запозичене ще у Середньовіччі з французької і пов'язане, насамперед, із лицарським романом, означає подорож лицаря з метою здобуття певного об'єкту чи здійснення подвигу. Термін поєднує в собі семантику понять «подорож», «пошук», «подвиг». Його було запропоновано одним з представників ритуально-міфологічної школи у літературознавстві Н. Фраєм (N. Frye) [234]. Саме в термінології обрядів переходу можна інтерпретувати тему небезпечної подорожі-квеста, якщо дотримуватись точки зору вчених ритуально-міфологічної школи, які розглядають міф не тільки як джерело літературного твору, а й як його сутність, структуру, та знаходять у текстах не лише міфологічні мотиви, символи, метафори (свідомі та несвідомі), а, насамперед, відтворення певних ритуальних схем. Особливу увагу приділяють обрядам ініціації, які еквівалентні психологічному архетипу смерті та нового народження.

В роботі «Анатомія критики» Н. Фрай використовує термін «квест» що до лицарського роману, окремлюючи у ньому три основні стадії:

- 1) небезпечна подорож або попередні другорядні пригоди;
- 2) вирішальний двобій, в якому зазвичай гине головний герой чи його суперник;
- 3) піднесення героя [234, с.186–205].

В основі оповідних структур типу «квест» лежить суб'єкт-об'єктна схема: герой (суб'єкт), опинившись у ситуації «нестачі» (розладу зі світом), намагається своїми діями змінити її, ліквідувати «нестачу» та усунути розлад [149]. При цьому суб'єкт повинен подолати перешкоди і витримати серію

випробувань. На метафоричному рівні герой тяжіє до ідеалу та живе мрією про гармонізацію світу. Він повстає проти чогось, чи навіть проти себе самого, що розвиває проблемну ситуацію. Намагаючись досягти мети, герой перетворює оточуючу реальність і змінюється сам. Подорож, перш за все, означає зміну самого подорожнього. Тобто, за змістом квест героя можна розглядати як духовну ініціацію. Отже структура *«відхід – випробування – повернення»* зберігається не лише у обрядах переходу, але й у подорожі міфологічного героя [60] (Джозеф Кемпбел), чарівної казки, квесту.

У наш час давня обрядова ініціація трансформується в ініціацію уявну, оніричну, літературну. Як слушно зауважила А. Пелегрін, «до її сценарію повертається той, хто грає зі словом в акті творчості. Письменник, поет, завжди прямує до пригоди, пускається у подорож, долає важкі випробування, питає Повітря, Світло чи Темряву, програє Мороку чи сліпне від Світла; він змінюється, розпадається, розривається на шматки; його переслідують, мучать внутрішні чи зовнішні монстри та фантазми» [260, с.41–42]. Отже, той, хто творить словом – творить Слово – долає межі реальності та створює свій уявний світ із часом і простором, де знову й знову розгортається Шлях.

До першої поетичної збірки Гарсія Лорки належать вірші, які поет відібрав разом із братом Франсіско Лоркою, якому збірка і була присвячена [239, с.101]. Перше видання включало 70 поезій, створених в період між 1918 – 1920 роками. У «*Libro de poemas*», що публікується в повному зібранні творів Гарсія Лорки під редакцією М. Гарсія-Посади (1982 рік), увійшло 76 віршів. Ранні поезії, на відміну від зрілої творчості, поет ретельно датував, що дозволяє у багатьох випадках з точністю до одного дня побачити та спробувати зрозуміти стан його душі. Для аналізу ми будемо також використовувати тексти вперше виданих у 1994 році ранніх віршів, які створювалися в той же період, однак не увійшли до «Книги віршів», хоча й подібні до неї за стилістикою, значеннєвою спрямованістю й образністю. На наш погляд, ці поезії часто більш відверті й категоричні: можливо, саме ця «оголеність душі» пояснює небажання поета представляти їх на суд широкого

загалу й прагнення зберегти до певного моменту.

Треба звернути увагу, що вірші в «Книзі віршів» розташовані не за хронологічним принципом: збірку відкриває вірш «Флюгер» («Veleta»²), створений у 1920, звершує її «Козел» («El macho cabrío»), датований 1919 роком; однак, це, безперечно, не порушує композиційної та сюжетної завершеності означеного поетичного циклу, що дозволяє нам аналізувати його як наративний твір із початком, кульмінацією та фіналом.

Поезію «Флюгер» можна розглядати як другу – вже поетичну – передмову до збірки. Лейтмотивом звучить у «Флюгері» рядок «Усе минає, іде назавжди»³ («Las cosas que se van no vuelven nunca» [297, с.167]), створюючи настрій усієї збірки. Другим віршем у циклі Ф. Гарсія Лорка поставив «Зустрічі равлика-блукальця» («Los encuentros de un caracol aventurero», 1918), схожий на звичайну казку з лінійною структурою подій, героями якої є равлик, комахи та мурахи. Сам Гарсія Лорка часто згадував, що у дитинстві в Фуенте Вакерос йому подобалося розмовляти з мурахами і комахами [239, с.67]. Світ природи, світ тварин, нехай навіть найнікчемніших із погляду звичайної людини, завжди залишався для поета перш за все світом. У пантеїстичному світосприйнятті Гарсія Лорки гадюка («La víbora»), дрібні водомірки на поверхні заводі, нітрохи не гірші за людину:

<i>¡Mundos tan chicos pero tan grandes</i>	<i>Світи маленькі без меж і обрій,</i>
<i>Que el hombre vano no mira y pasa!</i>	<i>Гордовиті вас не бачать, йдуть мимо.</i>
<i>Hondos enigmas imperceptibles</i>	<i>Таємниці непомітні, глибокі,</i>
<i>Con ansia viva por la palabra [303, с.338].</i>	<i>Що зголодніли за словом.</i>

Своєрідне зіставлення в одному образі дитинності й величі буде збережене у всій творчості Гарсія Лорки, стане лейтмотивом, певною філософською засадою, що визначатиме світогляд поета.

Деміфологізована свідомість сучасної людини сприйматиме вірш «Зустрічі равлика-блукальця» як оповідь про романтичну мурашу, що віддає перевагу недосяжним чарівним зіркам, а не міщанському животінню, та про равлика, який лише на мить побачив нові обрії, вічність, але не ризикнув

² Здесь і далі відповідність назви оригінала і переклада з зазначенням імені перекладача див. в ДОДАТКУ Б.

³ Здесь і далі, якщо відсутнє посилання, переклад виконано нами – О.М.

повзти по стежці, що веде до зірок, і повернеться додому. Але якщо залучити цю поезію до контексту, що дозволить нам зрозуміти його архетипне значення, створити паралелі поміж художнім текстом та далекими від нього втіленнями схожої семантики, то ми побачимо, що він за структурою сюжету так само відповідає схемі *«відхід – випробування – повернення»*.

За Дж. Кемпбеллом, ця формула обрядів переходу у розширеному варіанті виглядає наступним чином: «Міфологічний герой, покидаючи свою буденну хатину <...>, заманюється, переноситься або ж добровільно прямує до порогу пригоди. Там він натрапляє на тіньову присутність, що стереже перехід <...> Далі, за порогом, герой мандрує по світу незнайомих, але дивно близьких сил, що з них деякі суворо йому загрожують (випробування), а інші надають магічну допомогу (помічники). <...> герой <...> зазнає вирішального випробування й завойовує свою нагороду <...> По суті, це – розширення свідомості, а через неї – і буття (осяяння, преображення, свобода). Наостанок лишається робота повернення» [60, с.231–232]. Зрозуміло, схема має безліч видозмін, варіантів; як на каркас, на неї можна нарощувати вчинки і події, але «народження і смерть, життя і небуття, поява і зникнення світу – все це підкорено єдиній моделі подорожі міфологічного героя і космогонічного кола. Ця схема є незмінною і в обрядах ініціації примітивних дикунів і в розвинених міфологіях, і в казках, і в сновидіннях» [60, с.232]. Проте головним, що поєднує подорож міфологічного героя та квест, є не стільки подібність структури, скільки мотив руху: усі важливі події відбуваються з героєм у дорозі. Здається доцільним використати за О. Тихоміровою структуральний підхід та сформулювати основну синтагму, що застосовуватиметься до квесту: суб'єкт – предикат – об'єкт [149]. Таким чином, якщо сприймати міф як «мовну істоту» (Клод Леві-Стросс) і аналізувати його в усій сукупності варіантів, квест матиме свій суб'єкт і об'єкт, пов'язані предикатом. Цю синтагму, як і речення у мові, можуть наповнювати будь-які другорядні члени, які будуть актуалізувати хронотоп створеного світу.

Отже, одного «по-дитячому ніжного» ранку равлик вирушає з дому, щоб

побачити, де кінчається стежина. Відваги йому надає Природа, давні, первинні сили. Якщо оперувати категоріями міфологічними, герой залишає свій замкнутий, захищений простір, починає шлях від центру до периферії. У просторовій площині реалізується опозиція свого та чужого: дому і лісу. Функцію останнього виконують хаші кропиви та плюща. Згідно з міфологічною логікою, прикордонний простір (а периферійний простір за суттю є прикордонним) «є акціональним (дієвим), тобто саме він визначає сюжетні ходи» [81, с.165], тому цілком природно, що там на мандрівника очікує зустріч із господарями межового локусу – двома старими жабами. На відміну від равлика, ці хтонічні істоти статичні, вони начебто злиті з простором, що займають. «Примари», як можна назвати їх за термінологією Дж. Кемпбела, начебто дихнули на нього потойбічним світом, простором, де голоси не звучать: герой хоче кричати і не може, тому що онімів. Але ж для читача ці лорківські «випробування» зовсім не страшні, а скоріше викликають співчуття і світлу посмішку. Зазначимо, що мотив німоти й тиші при ініціації з'являється й у наповненому оніріями вірші «Я сумний перед полями» («Yo estaba triste frente a los sembrados»), побудованому на алюзіях на шекспірівську комедію «Сон у літню ніч». У сні ліричний герой зіштовхується на дорозі з двома безмовними тінями – тінню «злого генія», Декарта, й тінню Смерті; при їхньому наближенні замовкають жаби. Ліричний герой переживає справжнє випробування смертю: під поглядами, що нагадують «свинцеві поцілунки», він намагається знайти потрібну йому дорогу, але усі шляхи змішуються й заплутуються.

У баладі про равлика дві старі жаби примушують равлика повірити у вічне життя, хоча самі давно в ньому розчарувалися. В цьому вірші вперше з'являється мотив наївної дитячої віри та дорослого розчарування, до якого Лорка звернеться ще не раз.

Але равлик-мандрівник не витримує випробувань, лякається суворих старих, відступається від бажання побачити кінець стежини, піддається сумнівам і відмовляється від свого світорозуміння. Так і не подолавши

межовий поріг, він вирішує повернутися додому; можна вважати, що ініціацію героєм не пройдено, оскільки «...прикордонний простір в акціональному розрізі <...> представлений <...> як простір *ініціальний*» [81, с.166]). Перший етап на шляху пізнання свого центра й віднайдення цілісності, спрямований на пізнання зовнішніх об'єктів і формування стійкого Его, герой не пройшов. Цікаво, що на мить статичні персонажі перетворюються на рухомих, сюжет набуває нібито другого ядра: жаби «віддаляються», і равлик «іде, зникаючи у траві». Протиставлення «динаміка-статика» зберігається й у вірші «Я сумний перед полями», але тут рухаються тільки примари, що втілюють смерть і сумніви, – ліричний герой наразі не здатен звільнитися від «пут павука, що заткав його серце» («*Tiene mi corazón telas de araña*» [303, с.30]), і може лише мріяти про недосяжне. Тільки з відходом примар («*¡Ya se alejan!*» [303, с.31]) знову з'являються звуки – нерішуче й незлагоджено заспівають жаби, але їх заглушає глузливий регіт сфінкса, якого ліричний герой бачить на перехресті доріг: шлях так і не обраний, і попереду ще досягнення безжалісного втілення мудрості й таємниці та боротьба за звільнення з-під влади архетипу «жахливої матері» [180, с.525]. Реальність поєднується з художнім, і проростає шекспірівським лісом, шукати вихід з якого доводиться все життя:

*Todos vivimos en el bosque negro
Que Shakespeare se inventara* [303, с.32].

*Всі мешкаємо в чорному лісі,
Створеному, мабуть, Шекспіром.*

Саме протиставлення динамічного й статичного суб'єкта у віршах обумовлює розв'язку: ліричний герой, що опинився в шекспірівському лісі наодинці з примарами смерті й сумніву, не рухається – він статичний, пейзаж і всі дії розгортаються довкола нього або поза його волею; по суті, й контакт із «активними персонажами», які повинні були щось змінити в ньому, викликати переродження, якісну зміну особистості, виявляється лише скороминущим поглядом, що не спричиняє наслідків. Нерухоме залишається нерухомим, тому будь-які зусилля виявляються марними:

*Hay quien se siembra lirios en el pecho
Y le nacen ortigas.
Hay quien canta*

*Один леліє у грудях іриси,
А проростає кропива.
Інший співати жайвором хоче,*

*Creyendo que es alondra matutina,
Y está muda su flauta [303, c.32].*

Но мовчить його флейта.

Навпаки, перетворення старих жаб зі статичних персонажів у динамічні викликає зміни в композиції, залишаючи можливість для подальшого розвитку й заперечення смерті. Старі перетворюються у головних дійових персонажів; вони зневірилися у розумі, але вірять серцем, зовсім як звичайні земні бабусі милуються внуками, коли чують, як маленькі жабенята кличуть Бога. Життя виявляється циклічним і, таким чином, нескінченним – воно відроджується через дитинство.

На зворотному шляху на равлика чекає ще одна зустріч – з мурахою. Ніяковий, боягузливий равлик кардинально змінюється, побачивши страждання скаліченої тваринки, яку мучать інші мурахи, – він без вагань бере на себе відповідальність за долю мурахи, провина якої в тому, що вона побачила зірки з найвищої тополі. У межах міфологічного Всесвіту Гарсія Лорки тополя в цьому вірші є *axis mundi*, втіленням Світового Дерева, що розділяє освоєний і неосвоєний простір. Його корені, стовбур та крона – це відповідно підземний, земний та небесний світи. К. Г. Юнг бачив у Світовому Дереві схему людського мислення: джерела несвідомого (корені) – реалізація свідомого (стовбур) – транссвідома мета (крона) [180]. Виходить, що мураха зі світу підземного, несвідомого (відчуваючи свою інакшість, не бажаючи більше бути часткою несвідомого), піднялася гілками (сходами духовного росту), пережила процес психічної трансформації, набула вищого знання, а зараз її знову змушують спуститися до підземного світу (в мурашник). Вона опанувала новий простір, подолала труднощі, пройшла обряд залучення до сакрального, недосяжного для інших знання, тобто ініціацію. Дерево стає для мурахи дорогою, якою вона дістається сакрального світу. Мураха, здається, платить забагато за те, щоб побачити зірки, але насправді її смерть – лише ще один етап на життєвому шляху: на зірку її віднесе золота бджілка. Дійсно, у межах вертикального розгортання простору «...будь-які підвищення й акти підняття над землею наділяються семантикою божественної сакральності, неба, відродження і життя, тоді як заглибини та, відповідно, акти опускання

мисляться пов'язаними з хтонізмом, підземною сферою, вмиранням і смертю» [81, с.111]. А ліричний герой вірша «Я сумний перед полями» так і не зважається почати сходження на гору, відмовляючись від боротьби; бажаний локус, вертикальний шлях, реалізація якого є єдиним способом вирватися з-під влади повного примар лісу, здається йому недосяжним: «Як далеко гора!» («¿Qué lejos está el monte!» [303, с.31]). Саме зустріч на горі зі сфінксом повинна стати справжнім випробуванням. На думку К. Г. Юнга, у житті сучасної людини подібна ініціація у світі сновидінь цілком здатна замінити давні ритуали ініціації й допомогти вийти на наступну стадію розвитку.

Хоча й подібні міркування можуть видатися дещо штучними спробами відшукати серйозний зміст там, де у поета його немає, проте виведення піднесеного зі звичайного, перетворення мікрокосму на макрокосм є характерним прийомом поезії Гарсія Лорки. В 1935 році у виступі на конференції з «Циганського романсеро» Гарсія Лорка зазначав, що із задоволенням зіставляти космічні образи з комахами і звичайними речами, він почав ще у ранній творчості, а потім використовував цей прийом при написанні циклу «Циганського романсеро» [302, с.360].

Горизонтальний шлях равлика та вертикальний шлях мурахи перехрещуються у певну мить часу, зустрічаються у певній точці простору. Ця випадкова зустріч стає справжнім проявом долі, що змінює обох персонажів. Мураха одержує можливість закінчити свій шлях, та допомагає їй у цьому равлик, який із головного героя, з суб'єкта квесту стає помічником, але при цьому змінюється і сам: непримітний та скромний до початку подорожі («ignorado y humilde»), після неї він глядить на стежину стривожено та розхвильовано («aturdido e inquieto»), тому що на нього чекає інший шлях, шлях до його власних зірок, від якого він уже не здатен відмовитися. Можна сказати, що почато шлях індивідуації, яка на першому етапі являє собою символічну відмову від помилкових установок та інтроспекцію, тобто самопізнання. І нехай цей розрив із «колективним несвідомим», символічно виражений як вихід із будинку, закінчився для маленького героя поразкою,

початок самовизначенню уже покладено.

Вірш «Зустрічі равлика-блукальця», як ми переконуємося, це не лише цікава розповідь. Можна стверджувати, що він є структурною схемою усього поетичного циклу, втіленням духовної зміни, ініціації ліричного героя. Відтак, локусом, до якого тяжіють герої міфічного квесту вірша про равлика, є зірки. У поезії Гарсія Лорки вони стають дуже багатозначним символом, зміст якого змінювався в міру того, як змінювалося поетичне світосприйняття поета. Для ліричного героя першого лорківського поетичного циклу, якого ми, без сумніву, можемо ототожнювати з самим поетом на визначеному етапі життєвого шляху, зірки є недосяжним, космічним хронотопом, що протиставлений хронотопу земного світу. Виходить, *суб'єктом* міфічного квесту всього поетичного циклу є «Я» поета, *об'єктом* – зірки, а *предикатом*, що їх пов'язує – Шлях (у віршах Гарсія Лорки *senda* (стежина), *sendero* (стежка), *camino* (дорога)).

2.2. Зірки як об'єкт поетичного квесту

Зірка – як об'єкт квесту – є у Гарсія Лорки локусом, що має як пряме значення, так і метафоричне. У фіналі вірша «Зустрічі равлика-блукальця», щоб віднести на зірку маленьку вмираючу мурашу, з'являється золота бджілка. (Бджола в міфології асоціюється з верхньою частиною світового дерева [139, с.162]). Недосяжний міфічний локус – зірка – стає реальністю у контексті інших віршів поетичного циклу. У «Пісні меду» («El canto de la miel») Гарсія Лорка називає вулик «божественною зіркою» («La colmena es una estrella casta» [297, с.193]). В «Східній пісні» («Canción oriental») автор крок за кроком допомагає нам вибудувати асоціативну низку: гранат (небосхил, сяючий зірками; кожне зернятко – зірочка) – це і крихітний вулик (із кривавими стільниками), і серце, і скарб гнома. Слово «гном» алхімік Парацельс не даремно виводив від грецького *gnosis* – *знання*: у казках і легендах цей персонаж традиційно є носієм таємного знання чи охоронцем неоціненного

скарбу. Без сумніву, дівчинка Роза, з якою гном «в строкатій одежі та з білою бородою» («...de la blanca barba / Y del traje colorado» [297, с.255]) веде розмови в «темному лісі», отримає рано чи пізно від нього головний скарб – гранат-зірку, гранат-серце – і надкусивши цей «вогник, що палає на дереві» («una llama sobre el árbol» [297, с.256]), спробує

<i>Sangre del cielo sagrado,</i>	<i>кров небосхилу святого,</i>
<i>Sangre de la tierra herida</i>	<i>кров тої землі, що поранив</i>
<i>Por la aguja del regato.</i>	<i>гострий струмочок.</i>
<i>Sangre del viento que viene</i>	<i>Кров того вітру, що віє</i>
<i>Del rudo monte arañado.</i>	<i>з гір огрубілих.</i>
<i>Sangre de la mar tranquila,</i>	<i>Кров того тихого моря,</i>
<i>Sangre del dormido lago [297, с.256].</i>	<i>кров озера, що дримає.</i>

Дівчинка доторкнеться до першоісторії, до всіх чотирьох першоелементів, що складають всесвіт. Лорка відтворює міф творіння: «кров» – сутність чотирьох стихій – людина носить у собі. І поет продовжує асоціації:

<i>(Así la miel del hombre es la poesía</i>	<i>Поезія – мед людини,</i>
<i>Que mana de su pecho dolorido,</i>	<i>що сочиться з болючого серця,</i>
<i>De un panal con la cera del recuerdo</i>	<i>віск якого із спогадів</i>
<i>Formado por la abeja de lo íntimo) [297, с.193]</i>	<i>десь глибоко в душі бджола творить.</i>

А гранат для поета стає «сонцем, що осяє дорогу» («eres sol que ilumina el camino» [297, с.194]). Можемо вибудувати логічну послідовність: зірка-вулик – зірка-гранат – серце поета, отже, шлях до зірки – це шлях, перш за все, до власного серця. Така метафора є далеко не новою у світовій літературі, але у Гарсія Лорки вона набуває певної глибини та унікальності. Поет намагається зрозуміти своє серце, в якому «відчувається невиразне тремтіння зірок» («un vago temblor de estrellas» [297, с.174]), знайти до нього «стежку» серед туману («en el alma de la niebla» [297, с.174]), серед «стривоженого лабіринту задимлених зірок» («Un turbio laberinto / De estrellas ahumadas», [297, с.189]), розшукати путь на «доріжках Природи» («...en los senderos / de la Naturaleza» [297, с.186]).

Цей шлях пошуку істини та гармонії, що має багато спільного з міфоритуалом ініціації, ніколи не буває легким. Доросле життя обіцяє спокуси, але у той же час накладає тягар. Завданням обрядів переходу є поєднання в собі сил, що конфліктують і діють у різних напрямках,

досягнення рівноваги і гармонії в житті. Дж. Хендерсон так говорить про ініціацію: «Ініціація, за суттю, – процес, що починається з обряду підпорядкування, за яким іде період прихильності, що закінчується обрядом звільнення» [161, с.154]. Інакше кажучи, щоб відкрити душу для духовного, потрібно на якийсь час повернути її Хаосу, дозволити їй померти в одному стані та відродитися в іншому, знайти в собі силу відмовитися від безвідповідальності дитинства [176].

Звідси – домінування невпевненості, велика кількість риторичних питань у віршах ще молодого поета, який знаходився на роздоріжжі. Дуже виразно відчуваються біль та страх перед іншим, дорослим життям. Період дорослішання, на нашу думку, можна зіставити з ініціацією: ліричний герой залишається «у темному лісі», один на один зі своїми страхами й примарами. Він не належить більше світу дитинства, але ще й не готовий увійти до світу дорослих і прийняти його. Це той «прикордонний період», коли індивід уже відокремився від загалу, щоб почати свій власний шлях, подолати випробування й намагатися знайти відповідь на питання, «яку ж стежку повинне обрати серце» (El corazón... / ¿Qué senda ha de tomar? [303, с.287]).

Ліричний герой поступово пізнає зовнішній світ та все менше розуміє себе. Вірші наповнені болісними переживаннями; поет ставить ряд загальнолюдських питань, шукає у Бога відповіді. Дослідники, спираючись головним чином на ранні твори поета, доводять, що релігійне світосприйняття, притаманне ранній творчості, зберігається і надалі у вигляді конфлікту поміж духовним та тілесним, дозволеним та забороненим [252].

За Юнгом можна назвати цю невпевненість, тугу, першими кроками на шляху до «прийняття-переживання релігійної або філософської установки» [52, с.144]. Ліричний герой вірша «Роздуми під дощем» («Meditación bajo la lluvia») питає самого себе, чи вдасться позбутися страждань, перенісши їх:

<i>¿Todo el eco de estrellas que guardo sobre el alma</i>	<i>Та луна від зірок,</i>
<i>será luz que me ayude a luchar con mi forma?</i>	<i>що в душі зберігаю,</i>
<i>¿Y el alma verdadera se despierta en la muerte?</i> [297, с.269]	<i>стане світлом, яке сталу форму поборе?</i>
	<i>І тоді після смерті справжнє серце прокинеться?</i>

Історію духовного формування людини відтворює поетична уява Гарсія Лорки у вірші 1918 р. «Ідея» («La idea»). Вірш має певний релігійний підтекст, але ми намагатимемося максимально відійти від нього й інтерпретувати поетичний твір із погляду культурних універсалій. Перед нами розгортається сценарій ініціації. Разом із ліричним героєм – автор характеризує його епітетом *rudo*, тобто «сирий», «той, що ще не сформувався», – ми потрапляємо у міфологічний вимір, повертаємося до моменту «передісторії душі» («prehistoria de alma» [303, с.200]), коли ще «не існувало серця» («No existía el corazón» [303, с.200]). Цей момент у часі може стосуватися як історії розвитку людства та формування християнської релігійної концепції, так й історії окремої особистості. Метою пошуків стає зірка: у ній втілення боротьби світла і темряви, квінтесенція думки й почуття. «Чорна стежка» приводить подорожнього у «жахливий густий» ліс, у якому на нього чекає сутичка з незборими труднощами – битва приречена на провал, але неминуча. Густі, ворожі гілки, які неможливо зламати й знищити, втілюють темні сили підсвідомості. У результаті ліричному героєві доводиться пройти через смерть («El alma entera quedóse muerta» [303, с.201]); натомість він отримує досвід народження, однак, «прекрасна божественна» ідея, що стала «нагородою» (по Дж. Кемблеллу), у ту ж мить зникає у «пронизливій прірві» (Halló el abismo desgarrador... [303, с.201]). Виходить, усі випробування були марними: істина відкрилася лише на мить. Як і на початку вірша, так і наприкінці, Гарсія Лорка використовує епітет «rudo» для характеристики героя. Але повернення на вихідну позицію – лише уявне. До зустрічі з випробуваннями і досвіду смерті в темному лісі, напрямок руху та чітка мета подорожі не були визначеними, у вірші переважали слова, що вказують на випадковість, невизначеність переміщення ліричного героя у просторі: «неясність душі», шлях «без курсу» («sin rumbo» [303, с.200]), «несвідоме» тяжіння до зірки («estrella que brillaba inconsciente» [303, с.200]). Але все-таки шлях до свого «Я», пошук «власного напрямку думок і почуттів» («...busca de su propio meditar y sentir» [303, с.200]), отримав напрямок і визначеність: у фіналі поезії ліричний герой зі

сльзьми на очах дивиться у небо. Пережиті невдачі й страждання стали для лише початком великого шляху, що буде тривати все життя.

У останньому рядку вірша «В заростях ожини» («Entre las ramas de los zarzales») ліричний герой теж спрямовує погляд у небо. Однак ця поезія будується на зовсім іншій настрої, ніж попередня: реальність заповнюється звуками й рухами природи; поля, на яких вже зібрано врожай, нагадують про гармонійність природних циклів, щорічне відродження, оновлення. І в цьому моменті за межами часу поет, як у давніх міфах, «очищує душу вогнем запалених на полях багать» (Mi alma lenta cruza por la alameda / Y va purificándose por las hogueras [303, с. 335]). На думку М. Еліаде, проходження через вогонь символізує вихід за межі людських можливостей [180, с.395]. Вірш, що описує тиху, безвітряну, «мертву» літню ніч, дуже динамічний, пейзаж у ньому начебто рухається під поглядом ліричного героя: «стежка з глоду губиться в полях» («La vereda de espinas / En el prado se pierde» [303, с.334]), неспішно «рухається процесія дубів» («Procesiones de encinas / Dulcemente caminan» [303, с.334]). Ми спостерігаємо за тим, що відбувається, начебто з гори й бачимо, як «хмари огортають землю бузковим вінцем» («Nubes de tierra, / Tienen un halo: encaje / De luz violeta» [303, с.334]), як «пасуться золоті стада на схилах гір» («Allá sobre los pueblos de la montaña / Hay rebaños de luces / De oro...» [303, с.334]). Відтак, зірка в небі уже не здається такою недосяжною: змінюється кут зору – і багаття на землі перетворюється в зірку, що яскраво сяє на «небосхилі палаючих жнив» («...rastrojos que arden» [303, с.335])⁴. Однак ключову роль у розумінні цього вірша відіграє його назва: вона повертає на землю й змушує прислухатися до кування зозулі в заростях ожини, що нагадує про невблаганний і незворотний плин часу. Голос зозулі – птаха, що відмірює час і не боїться смерті, – перериває політ й змушує знову шукати очима зірку на небосхилі.

Поет розуміє, що вже не повернути час, коли «Червона Шапочка йшла ліською стежкою» («Caperucita roja / Iba por el sendero...» [297, с.269]), вже не

⁴ Схожа ідея наявна у вірші «Світанки розкривають...» («[Los crepúsculos revelan]»)

повернути «неспокійне дитинство» («*infancia intranquila*» [297, с.269]). Юність він порівнює із трояндою, що відцвіла, і пелюстки її розносить вітер [303, с.287]. Ця нездатність залишитися у найщасливішому та безтурботному періоді життя змушує героя почувати себе розгубленим. У вірші «Пролог» («*Prólogo*») він, гніваючись, кидає Богові виклик та обіцяє, якщо Той не «дасть йому серця юнака, що стрибав через струмок» («*De un joven campesino / Que atraviesa de un salto / El río*» [297, с.239]), не «створить в серці Свій центр» («*Hunde tu cetro en él, Señor*» [297, с.236]), прислухатися до закликів Сатани. Таке прохання на перший погляд може здатися боягузством, небажанням розлучатися з дитинством і стати дорослим. Але причини, з яких розлука поета з дитинством виявляється настільки болісною, є численними, не останнє місце посідає серед них і питання сексуальності, оскільки вступ у доросле життя – ініціація, в основному значенні цього слова, – пов'язаний і з приєднанням до світу дорослого, сексуального життя. На різних етапах життєвого та творчого шляху поетові в різній мірі вдавалося миритися із своїм станом: досягти гармонії внутрішньої та гармонії зі світом він намагався усе життя. Тому і згадував, як найщасливішу пору, дитинство, коли проблеми важкого вибору ще не існувало. Однак, нам не видається доцільним виводити всю творчість поета із його гомосексуальності, як це робить Я. Гібон [240].

У вірші «Все буде серцем» («*Todo será el corazón*»), одному із останніх на ранньому етапі творчості, ліричний герой знаходить у собі сили прийняти «поразку» перед дорослим життям і визнає, що відтепер змушений жити у відповідності з прагненнями серця і кохання. Він опиняється один «на перехресті», але настрої поезії змінюється. Ця трансформація виражається перш за все через ідентифікацію себе з іншою порою року. Дитинство в лорківському поетичному світі традиційно пов'язане з весною (див. вірші «Чи матиме кінець моя туга?» («*¿Serán mis ansias hondas de infinito?*»), «Весняна пісня» («*Canción primaveral*»), «Сумна балада» («*Balada triste*»), однак наприкінці раннього періоду творчості автор все більш і більш гармонійно починає відчувати себе в осінньому оточенні: на зміну ілюзіям приходить

розуміння гірких істин, які ліричний герой вже здатен прийняти: «Сьогодні відчуваю, що починається / осінь у віршах» («Hoy siento que se inicia / Un otoño en mis versos» [303, с.539]). У вірші «Біла голубка» («Palomita blanca») прекрасна, трохи парадоксальна метафора: «Осінь – смерть у житті» (...un Otoño / Un morir en el vivir [303, с.203]), не тільки вказує на місце осені в природній зміні пір року, але й допомагає нам зрозуміти внутрішній стан поета у передчутті майбутнього розставання з порою невинності: дзвінким квітневим ранком під звуки народної пісні про білу голубку кущі троянд й тополі змушують людину повірити в прихід осені. Через зв'язок із природними циклами виявляються найпотаємніші страхи і внутрішні комплекси, пов'язані з неможливістю тривати й відродитися в дітях: нічого не страшить поета так, як «життя без плодів» («vida sin fruto» [303, с.538]).

Дорослість пов'язана зі стражданням. Лише коли дорослішає, людина починає помічати, що час плине, перетворюється з циклічного на лінійний, стає зворотнім. Гарсія Лорку лякає залежність від безжалісного часу, обмеженість зовнішніми чинниками, і він адресує самому собі трохи наївний заклик: «Поете дитинства, / Зламай годинник!» («¡Oh poeta infantil, / Quiebra tu reloj!» [297, с.232], тобто, сховайся назавжди у світі дитинства. Але поет розуміє, що повного повернення до дитячого стану душі йому вже ніколи не зазнати і співає втраченому колишньому серцю *requiem aeternem*.

К. Г. Юнг, намагаючись зрозуміти складні взаємовідносини між дитячим і дорослим станом людської душі, зазначав, що ні в якому разі неможна впадати у крайнощі: залишатися у «країні дитинства» чи пригнічувати вторгнення дитинства у доросле життя: «Ридаючи, намагаючись знову відшукати своє першоджерело, життя стало сухим та обмеженим. Але першоджерело можна знайти лише в тому разі, якщо розум, що усвідомлює, дозволить собі повернутися до «країни дитинства», прийнявши там вказівки від несвідомого <...> Залишатися дитиною занадто довго – значить бути інфантильним, але бути інфантильним як раз і означає відсторонювати дитинство, а потім думати, що його більше не існує [188, с.103]. Все, що має

психічне походження, – амбівалентне; щоб стати насправді дорослим, вийти на якісно новий етап духовного розвитку, досягти вищих вершин, потрібно пройти «країною дитинства».

У збірці «Книга віршів» багато віршів, що пронизані настроєм якоїсь незбагненої безвиході («Осіння пісня» («Canción otoñal»), «Мала пісня» («Canción menor»), «Світання» («Alba»), «Є душі, що містять» («Hay almas que tienen»), «Роздуми під дощем» та ін.); з'являється образ дороги / стежини, що щезає, веде в нікуди, губиться у «морозі душі», у «душі туману». Проте настрої збірки магічно змінюється, коли у віршах з'являються дитячі образи, чи, навіть, лише згадується дитинство. За похмурим, сповненим дорослими ваганнями віршем «Осіння пісня» слідує весела, пульсуюча надією «Весняна пісня», в якій весняне оновлення природи переплітається з дитинством:

*Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del abril canciones tiernas [297, с.176].*

*Веселі діти зі школи
Вибігли на обійстя,
Наповнюючи піснями
Квітневе повітря чисте [278, с.110]*

Здається, що джерелом відродження природи є дитинство, а не весна. І ось – поет вже не почувається на шляху життя самотнім, хронотоп набуває чітких реальних обрисів: ліричний герой іде вечірніми садами, посеред квітучих кипарисів, залишаючи тугу позаду. Видимий всесвіт стає метафорою невидимого – душі. За нашим спостереженням, таке перетворення настрою на фізичну реальність відбувається саме у тих віршах, де зустрічаються дитячі образи. Поет йде по стежках двома світами – світом реальності та світом поетичних фантазій.

2.3. Дитячий фольклор як спосіб актуалізації ініціаційного міфологічного хронотопу

Дорогу поетові вказує «струміль пісні старої» [286, с.30] («...el arroyo / De la canción añeja» [297, с.247]), яку співають на майданчику діти. Цими рядками Гарсія Лорка (до речі, рідкісний знавець іспанського фольклору) підкреслював у своїй творчості не лише використання народної іспанської символіки, але й

фольклорні цитати. Такі алюзії стають для поета джерелом, з якого він черпає натхнення, щоб оживити та оновити свої поезії. Залучення народної творчості до літературного авторського тексту повертає його – незалежно від форми, тематики та мови – до меж традиції та виводить у площини міфологічного, колективного неусвідомленого, а значить, зрозумілого і близького кожній людині. Як пише Ана Пелегрин, «...посвята в уявне <...> відбувається через первинні образи, *imago princeps*, постійні образи, частки великої сили, що відбилися у психіці, в емоціях і в пам'яті того, хто читає чи слухає... Ці частки створюють рівень уявного, що тісно пов'язане з найглибшими пластами внутрішнього світу людини» [260, с.42].

Завдяки запозиченням із дитячого фольклору, Гарсія Лорка відтворює ситуацію дитинства – як власного, так і кожного читача, непомітно актуалізуючи образи, що зберігаються десь у глибинах нашого підсвідомого.

Дитинство поета пройшло там, де вода була всюди, і його творчості притаманне суто арабське обожнення води. Хоча й уподібнення води та ліричного натхнення, не нове для світової літературної традиції (згадаємо, наприклад, такий метафоричний вираз, як *лється пісня*), набуває в творчості Гарсія Лорки додаткового змісту. Потрібно зауважити, що за результатами дослідження М. Альвара із чотирьох базових для міфологічної свідомості стихій (вогонь, вода, земля, повітря) вода переважає як в ліриці, так і в драматургії іспанського письменника. Спираючись на традиційне розподілення цих первісних стихій на суто чоловічі (вогонь, повітря) та жіночі (вода, земля), дослідник робить висновок про перевагу жіночого та пасивного в творчості Гарсія Лорки [202, с.73].

Стихія води тісно пов'язана з плідністю – землі, жінки, і життя взагалі. Ніщо не лякає Гарсія Лорку так, як відсутність вологи; як тільки щезає вода, зникає натхнення, і від голосу поета «засихають лілії» («*secarse los lirios*» [297, с.178]), блякнуть кольори, вкриваючись попелом («Мала пісня»). Вже в одному зі своїх перших віршів «Світання» поет створює чудове порівняння:

*Ной mi pecho está reseco
como una estrella apagada* [297, с. 206].

*Вже висохли мої груди,
Неначе зірка пригасла* [280, с.15]

– без струменя творчого натхнення гасне зірка, до якої тяжіє поет.

У поезії «Завтра» («Mañana») Гарсія Лорка прямо називає спів води кров'ю поетів, душі яких блукають стежками Природи («Es sangre de poetas / Que dejaron sus almas / Perderse en los senderos / De la Naturaleza» [297, с.186]); така вода-туман здатна сягнути зірок. У вірші «Джерело» («Manantial»), наче як у давніх космогонічних міфах, від єднання землі та води народжується Слово Землі [297, с.270]. У піснях джерел тремтять зірки, що їх шукає поет, і він просить Бога навчити його розуміти співи води.

Вода стає єднаючим елементом у вірші «Біла голубка». У цій поезії бачимо не звичайне формальне включення в структуру вірша приспіву з народної пісні про білу голубку, що потонула в ріці: на основі фольклорного матеріалу поет відроджує давнє символічне значення води, що плине, актуалізує мотиви відображення й смерті у воді, пов'язує їх із сучасною йому реальністю, перетворюючи загальне міфологічне на суто особисте:

Era la paloma blanca

Mi propio corazón.

Era el río lo infinito.

¡Niñas, cantad este son! [303, с.204]

Біла голубка –

Моє власне серце.

Ріка – нескінченність.

Співайте, дівчини!

Окрім поетів, пісні води розуміють діти. Вони легко трапляють в унікальний вимір, часопростір світу пісні, до якого бажає повернутися поет.

На нашу думку, вивчення мотивів дитячого фольклору в творчості Гарсія Лорки є цінним не лише з точки зору фольклористики та етнографії, як вихідного матеріала для написання віршів, але й як своєрідного «патерна», що визначає їхню внутрішню структуру. Обираючи певні фольклорні жанри, Гарсія Лорка робить акцент на поєднанні традиційного і нового, на тому, що за визначенням Баррі Телкена (Barre Toelken) можна назвати динамікою фольклору [271]. І у «Книзі віршів», і в прозових творах поет віддає перевагу жанрам однієї миті – пісні й дитячій грі – що щезають без сліду до наступної з'яви. Актуалізуючи у поетичній творчості фольклор, а не матеріальні речі, поет повертається до стародавньої спадщини свого народу, очищаючи її від задушливості і рятуючи від неминучого занепаду.

У своїй відомій лекції «Колискові пісні» («Las nanas infantiles») Гарсія

Лорка, пояснюючи, чому його в іспанській культурі більше цікавлять традиційні пісні, а не архітектурні пам'ятки, дуже чітко продемонстрував різницю між двома типами культурної спадщини: матеріальними об'єктами культури і піснею. На його думку, якщо кафедральний собор «прикутий», історичні пам'ятки створені з «мертвих каменів», статичні та руйнуються під впливом безжалісного часу, то «живі і пульсуючі» пісні знаходяться в безперервному русі, вони постійно оновлюються завдяки відтворенню [302, с.294]. Фольклор – це парадоксальне поєднання «живих» і одночасно «незникаючих» рис.

Гарсія Лорка рано зрозумів, що саме фольклор пов'язує минуле, майбутнє й сьогодення. Таке розуміння народної творчості як динамічного процесу в «Книзі віршів» і в перших невиданих поезіях випередило свій час. Загалом пересічний читач цікавиться народною творчістю як джерелом давнини, а не її сучасними творчими інтерпретаціями та майбутніми формами реалізації. Ще на початку творчості Гарсія Лорка використовує дитячі римування, віршики, які, мабуть, за невеликим винятком, відомі усім іспанським дітям чи, принаймні, були їм відомі до зовсім недавнього часу. Поява дитячих лічилок і віршиків у авторській поезії надто важлива: вони служать не тільки для відтворення колориту епохи та місцевості, але й допомагають, насамперед, зберегти і поновити зв'язок поколінь, перетворюючись на своєрідний «місток» між певним моментом на прямих часу реального й часу міфологічного. У вірші «Літня ніч» («Noche de verano») ритм дитячої лічилки «Luna lunera cascabelera» [303, с.105] єдиний для дітей, дорослих і старих; він детермінує хвилювання налитого колосся на полях, має спільний ритм із дзюркотом води джерела, в ньому «б'ється серце» («dicen las norias su palpar» [303, с.105]) колодязя. Звучання дитячої пісеньки, що давно вже змовкла, до самого світанку зберігається у природі, задаючи тон «німому оркестру» («la muda orquesta» [303, с.106]) і навіть «лагідному» місяцю, що «наповнюється медом акацій» («Acacias blancas su miel derraman» [303, с.105]) й ароматом нардів. Слова лічилки, що оживають на губах дітей, творять фізичну реальність

Андалузії із властивою їй мелодією, ароматами, рухами, квітами й почуттями, що заповнюють серце слухача. Використання саме дитячого фольклору дозволяє повернути до життя традицію без обтяження. Народна поезія, яку залучає Гарсія Лорка, викликає дитячі асоціації. У ній тісно співіснують швидкоплинне й вічне. Деякі римування й пісні знають та промовляють тільки діти певного віку, потім вони забувають їх і знову відроджують у пам'яті, почувши від власних дітей; пісні, лічилки, віршики століттями зберігаються у своїх наступних втіленнях – зміненими, але знайомими. Схоже відбувається і з колисковими, коли батьки згадують пісні, які вони чули в ранньому дитинстві. Таким чином, у фольклорі взаємопов'язані динаміка та константність, які разом долають простір (географічний і культурний) і час (миті й роки).

Константна частина фольклорного твору зберігається тому, що людина, яка його відтворює, бачить у ньому певну незмінну серцевину; динамічна ж частина тексту залежить від обставин реконструкції. Творча адаптація фольклору із зміною середовища і епохи неминуча й універсальна. У «Враженнях і пейзажах» поет називає час «великим руйнівником і мрійником, великим художником туги» [302, с.125], а пісні, дитячий фольклор, усна народна творчість знаходяться поза часом, це «живі елементи, довговічні, в яких не застигне хвилина, і живе тремливе теперішнє» [302, с.293].

Швидкоплинність буття, нездатність повернути те, що сталося, завжди турбували поета. Тема часу стає однією з домінуючих у «Книзі віршів». Настирливий ритм годинників наростає, від нього немає куди сховатися, його неможна зупинити («Мадригал» («*Madrigal*»), «Мала пісня»). «Сірий павук забуття»⁵ («*araña gris del tiempo*» [297, с.184]) у свої тенета ловить «метелика – серце поета» («*Mi corazón es una mariposa*» [297, с.184]). «Божевільний час» («*loco reloj*» [297, с.192]) поглинає все. «Пазуриста лапа років» («*la garra de los años*» [297, с.175]) зриває на саван пелюстки троянди. Час у Гарсія Лорки не має позитивної конотації: функція накопичення знань, досвіду, поглиблення

⁵ Див. також «Сумну баладу», «Малу пісню», «Мокрий двір» («*Patio humedo*»)

почуттів не притаманна йому – він несе руйнацію і зникнення. Поет намагається боротися з часом і не визнає таку його категорію як «назавжди» («Інша пісня» («Otra canción»)). Абстрактне поняття перетворюється на матеріальне, відчутне, живе явище. Час стає істотою, займає своє місце в просторі, поглинаючи його, залишаючи після себе порожнечу. Поет палає безнадійним бажанням «задушити час шнурком із чорної ночі» («Atar al tiempo / Con un cable de noche negra» [297, с.276]). Динамічна сила дитячого фольклору здається йому засобом, що здатен знищити «металеві краплини комахи часу» («Al insecto del tiempo. / Sus metálicas gotas» [297, с.232]), зупинити цокання годинника. Дійсно, поет часто використовує прикметники *tembloroso* «тремтячий», *palpitante* «трепетний», *lleno de latidos* «пульсуючий» щодо фольклору, це дозволяє йому створити власний поетичний живий ритм, протиставлений механічному монотонному цоканню. Цей ритм руйнує звичний хід часу, в будь-яку мить повертає до країни дитинства. Він поєднує минуле й сучасне, примирюючи їх, і допомагає відреставрувати розірване на шматочки полотно життя: тримає рівновагу поміж дорослим нігілізмом і дитячою довірливістю, пом'якшує розчарування у тому, що віра більше не приносить розради, вирішує протиріччя, породжені бажанням кохати і страхом невдачі в любові, прагненням залишити після себе дітей і боязню безпліддя.

Яскравим прикладом поєднання через фольклор вічного і швидкоплинного є вірш «Сонце сіло» («Se ha puesto el sol»): під захід сонця

*Ya jugarán los niños en la puerta
De la vieja posada,
Y habrá coplas de amor
Que ya se saben
De memoria las casas* [297, с.227].

*Вже будуть гратися діти
край постояльного двору,
і оселі пісні кохання
почують, які віддавна
їм достеменно відомі* [280, с.20].

Майбутній час дієслів граматично підкреслює динаміку.

Однак віршем, в якому динаміка зміни і статичності посідає головне місце, є «Паперова пташка» («Pajarita de papel»). Ця поезія вміщує образи й теми з багатьох інших віршів циклу, в буквальному та переносному значенні вона є центральною для нього. Із сюжетної точки зору це розповідь про народження,

життя і смерть паперової іграшки – маленької пташки-оригамі, що скоріше за все зроблена як паперовий літак. У перших двох строфах Лорка показує нам різницю між нею і справжнім птахом: у паперового голубка немає ні пари, ні гнізда, він народжується на світ у вологих руках дитини, в теплій бібліотеці дощовим осіннім вечором. В третій строфі у птаха з'являється картковий дім, сховавшись в якому він розмірковує, якою ще могла б бути його доля: адже з аркуша паперу діти могли скласти атлета, кораблик чи осла. Тендітний картковий будинок швидко падає, і хижа шуліка вогню з'їдає голубка. Діти весело сміються, а дорослі присоромлено мовчать, боючись, що галас розбудить сусідів. Але до своєї загибелі паперовий птах встигає відважно й іронічно проголосити безсмертя:

*...Blanca Flor no muere nunca,
Ni se muere Luisito.
La mañana es eterna, es eterna
La fuente del rocío [297, с. 229]*

*Ніколи не помре Бланшефлор,
ніколи не помре Луїсито.
Ранок є вічним, і вічним є
джерело роси.*

Птах гине, та іронія зникає; поет нагадує нам про вічне відтворення у світі, природне для міфологічної свідомості та зафіксоване в фольклорі:

*Así pájaro clown desapareces
Para nacer en otro sitio.
Así pájaro esfinge das tu alma
De ave fénix al limbo [297, с.229].*

*Так ти зникаєш, птах-паяц,
Щоб народитися в іншому місці.
Так птах-Сфінкс, ти душу Фенікса
Відаєш Сонцю.*

Життя птаха триває декілька хвилин, але останні рядки постулюють його неминуче безсмертя – адже в будь-яку мить паперового голубка можна зробити знову. У метафоричній площині складання фігурки оригамі – це процес створення вірша. Фраза «пір'я з букв» («plumas de letras» [297, с.228]) стосується не лише зробленого з газетної сторінки чи зошитового аркуша птаха, але й матеріалу, з якого народжуються поезії. Фігурка – птах – вірш з'являється в бібліотеці, в царстві поета, холодною ніччю, коли «дощ змушує нас любити лампу, серце і книгу» («...y el ruido / De la lluvia nos hace amar la lámpara, / El corazón y el libro» [297, с.228]). Літературні твори, особливо поетичні, існують лише під час читання; як і птах, поет народжується, щоб «прожити декілька хвилин» («Naces para vivir unos minutos» [297, с.228]). Процес болючої появи поезій Гарсія Лорка описав в «Роздоріжжі»

(«Encrucijada»): зграї літер кружляють перед очима поета, мозок залито чорнилами, джерело народної поезії не б'є із землі – полегшення приходить тільки тоді, коли із-за стосу паперу з'являється місяць, і на світ народжується новий птах-поезія. Тривала поява ліричного натхнення в «Нових співах» («Cantos nuevos») так само пов'язана з образом зграї сліпих голубів. У «Пролозі» розгублений поет питає Бога, чи є люди «сліпими птахами без гнізда» («¿Somos pájaros ciegos / Sin nidos?» [297, с.237]). В «Мадригалі» без очей залишається конячка – сон поета. Мотив сліпоти в ліриці Гарсія Лорки, швидше за все, розкриває наявність у поета «внутрішнього зору», понадзору, що його позбавлені інші.

Блакитний колір карткового будинку на рівні реального сприйняття – це колір зворотного боку карт, а на рівні поетичного – символ царства поезії. Рядок «Зроблена без належного вміння» («Necha con la corteza de ciencia» [297, с.228]) стосується і паперового птаха, і написаних на папері слів. Гарсія Лорка постійно ніби «перекидає місток» між реальним і поетичним, використовуючи для цього ще й графічну структуру твору:

<i>El barco silencioso sin remeros ni velamen,</i>	<i>Мовчазливий корабель без весел і вітрила,</i>
<i>El lírico</i>	<i>ліричний</i>
<i>Buque fantasma del miedoso insecto,</i>	<i>човен-примара боязкої комахи,</i>
<i>O el triste borriquito</i>	<i>чи ослик сумний,</i>
<i>Que escarnecen, haciéndolo Pegaso,</i>	<i>над яким насміхаються діти, Пегаса</i>
<i>Los soplos de los niños [297, с.228].</i>	<i>подихом роблячи з нього.</i>

Серед можливих втілень паперового птаха виявляється і поезія: прикметник *lírico* («поетичний») у функції означення до іменника *buque* («корабель») графічно виокремлено і може розглядатися як одна з доль птаха-іграшки. В першій строфі показано різницю між створенням справжніх птахів і іграшкових. В результаті в «Паперовій пташці» ми находимо три акти творіння: Бог створює живих птахів, під час їх смерті діти складають птахів із паперу, які на письмовому столі поета перетворюються на вірші. Відтак, одне творіння об'єднує, виводить на один щабель трьох творців.

Виходить, що у поезії Гарсія Лорки діти відіграють роль деміургів – створюючи довколишній світ, Космос із Матерії. На думку К. Г. Юнга, творіння завжди пов'язане з народженням власного «Я» [187, с.101]. Творіння

– дзеркало душі, відображення самої людини.

У «Вірші» («Роема»), написаному в 1918 – 1919 роках, але не включеному до «КВ», Гарсія Лорка подає образ Бога-Іегови у момент творення. Авторська інтерпретація Біблійної легенди про створення світу й людини, її гріхопадіння поділяється на чотири частини. Масштабна тема розкривається на локальному матеріалі: момент початку старого світу зовні не відрізняється від спокійного, гармонійного іспанського пейзажу, вже заявленого у ліричних творах поета: «дівчата-зірочки» розповідають одна-одній казки, дзюрчить і грає вода у джерелах. Але ця легкість і невимушеність тимчасові, примарні – все завмерло в напруженому очікуванні людини. Пожвавлюючи класичний міф про створення світу, поет не просто олюднює образ Творця, але й додає йому національного колориту: місяць вдягнений в мантилю, а Іегова постає молодиком.

Друга частина вірша повертає нас до шостого дня Творіння. Поет, щоб представити нам свою версію подій, обирає нестандартне художнє рішення. Перед читачем виникає дуже докладний, зовсім неканонічний образ Творця, але при цьому ані слова не говориться про процес створення людини. Спостерігаючи за зовнішністю, відтінками поведінки молодого безбородого, без зморшок на чолі Іегови, наша підсвідомість реконструює міф про Створення. Завдяки легкості, безпосередності, навіть певній довільності образу, ця подія репрезентується як щось абсолютно природне, позбавлене серйозних філософських мотивів і глибоких передумов. Творець подібний до дитини, яка створює заради задоволення, легко перетворюючи фантазію на дійсність. Гармонія, що її людина знаходить у процесі творчості, зумовлюється цілісністю натури. Створене стає результатом єднання із самим собою, на мить досягнутого стану злиття свідомості й підсвідомості. Таке творіння – вічне. Шостий день весь пульсує життям і фізичною любов'ю. Образ Іегови здобувається на подібність із давньогрецьким Паном:

*Tenía dos cuernos de fuego en la frente
Y el cabello rizado
Le caía en la espalda... [303, c.463]*

*На чолі вогняні роги,
Довге хвилясте волосся
На спину спадає.*

Цього дня все призначено для продовження життя. Традиційно таємниче і незрозуміле створення першої людини в поетичному світі Гарсія Лорки постає результатом стосунків чоловіка й жінки. Іегова – неймовірно прекрасний, молодий, з «ніжними очима», любить співати і грати на арфі, – це маскулінний первінь. Відповідь на питання про статеву приналежність ангелів, яке у всі часи цікавило вчених і пересічних обивателів, знаходиться в день Творіння: молодий Бог «задивляється на янголиць» («miraba a las ángeles» [303, с.463]). Однак, із появою людини Іегова перетворюється з рум'яного легковажного юнака на «великого скульптора роду людського» («El gran escultor de la estirpe humana» [303, с.461]). Дикий, неприборканий, первісний світ міфологічного поступово набуває впорядкованості: Творець вчиться керувати своїми пристрастями, перестає жити інтуїтивно, дорослішає і вже не здатен на необдумані вчинки. Фінальна метаморфоза вражає: легкість, гармонія з природою та давніми силами зовсім зникають, і перед читачами розгортається вражаючих масштабів, з усією відповідною атрибутикою, засідання «небесного суду» над тими, що скуштували яблуко. У небесних палатах під звуки труб, що закликають до покори, займають свої пости ангели і архангели, а очолює засідання у повному залі сам Іегова. Це дійство, вже за межами природного перебігу і розвитку життя, – справжнісінький фарс, його штучність і протиприродність, чужорідність описана вже у міні експозиції. На думку поета, результатом втрати дитячості, безпосередності та легкості у творчості є з'ява фальші у житті особистості.

Але діти у творчості Гарсія Лорки завжди залишаються звичайними дітьми, ніколи не перетворюються на надістот. Вони простакуваті: наївна вигадка в «Паперовій пташці» покликана захистити малих від трагедій реального життя:

*No se enteren los niños
De que hay sombra detrás de las estrellas
Y sombra en tu castillo [297, с.229]*

*...нехай малі й не знають,
що тінь лежить за зірками,
і що тінь є в замку твоєму.*

Діти мешкають у міфічному світі, сповненому надприродним, казковим, що розвивається за своїми законами, в світі, де літають феї і живуть гноми.

Дорослі – скептики і прагматики. Проте діти жорстокі: загибель птаха від полум'я викликає у них сміх, від якого приголомлено замовкають батьки: чи то від страху розбудити сусідів, чи то вражені дитячою жорстокістю. Гарсія Лорка не засуджує малих, пояснюючи таку поведінку звичайною цікавістю, оскільки вони ще не розуміють, що таке смерть. Дітям не знайомі дорослі сумніви і вагання. Це дорослі роблять трагедію зі смерті, а діти, які ще є часткою примітивного, міфологічного світу, сприймають її як абсолютно природну річ, необхідну для існування й рівноваги у Світі. Сам поет панічно боявся смерті та хвороби, ще в дитинстві смерті його старого друга та молодшого брата Луїсито спричинили йому багато страждань та душевних переживань. І, щоб досягти внутрішньої гармонії, позбавитися страхів, Гарсія Лорка знову і знову намагається повернутися до хронотопу дитинства, та «йти разом із тим хлопцем, що їсть недозріле яблуко і розглядає, як мурахи їдять пташку, розчавлену автомобілем» [302, с.293].

У багатьох поезіях циклу «Книга віршів» зустрічається мотив наївної дитячої віри і дорослого розчарування, від якого поет намагається позбавитися. Сила фольклору, що відновлює, частково допомагає йому подолати безодню між вірою і реальністю. Птах із паперу відродиться в новому місці, як відродиться вічна ранішня роса. Роса, як і вода, що звичайно символізує швидкоплинність, у Гарсія Лорки має протилежну семантику – незнищенності, вічності. Тому, як це не парадоксально, відважно-іронічні слова птаха / поета про відсутність смерті є правдою і уможливлюють повернення до дитинства, в якому більше ніколи «не вмиратиме Луїсито».

Щоб повернути час, подолати смерть, у вірші «Паперова пташка» з'являється ще один фольклорний птах – Фенікс. Феніксу як поетичному образу Г. Башляр присвятив першу частину своєї «Поетики вогню». На думку вченого, цей магічний птах створює свої особисті час і простір; він живе лише мить, але робить буття нескінченним, він сам – буття мови і поетичних творів. Його смерть – це започаткування нового творіння. Але ж згорає Фенікс від власного вогню, що повинен розпалити в ньому поет і підтримувати

читач [11].

Поезія «Паперова пташка» сповнена опозиціями: діти складають голубка вологими від *таємниці* руками, а за вікном *вмирають* птахи; третя строфа розпочинається дієсловом *народжуватися*, а закінчується *на декілька хвилин*; дім птаха *тендітний і тремтячий*; птах *заперечує смерть*, але обидва персонажі з шостої строфи *вже мертві*; наприкінці, *смерть і життя* поєднуються в фінальному образі *Фенікса*. Весь вірш становить замкнений цикл чотирьох першоелементів: народжений у *воді* птах, підіймається в *повітря*, щоб загинути у *вогні* й стати попелом – часткою *землі*. Можливо, попіл із цього вірша пояснює сірі, попелясті пейзажі в інших поезіях циклу: наприклад, в у «Полі» («Самро») випалена земля здається *tabula rasa* для наступного творіння поета. Вірш, що аналізується, базується на тісному поєднанні швидкоплинного і вічного – в природі, вірі, коханні, поезії. Паперовий птах народжується тільки для того, щоб прожити декілька хвилин у тендітному домі з карт, але ця хистка конструкція відновлюється кожним новим поколінням дітей, кожним малим, який складає паперового птаха. Птах цей буде трохи іншим, але ж все одно перетвориться на Фенікса завдяки вогню людського серця. Він буде беззахисною перед вогнем пташкою-оригамі та стійким мудрим Сфінксом, і поет зможе відновити традицію, що буде легка як дитячий подих: буде вічністю і миттєвістю водночас.

Легенда, казка, колискова, що супроводжують нас у дитинстві, не лише несуть у собі традиції та культуру: слухати їх – ініціаційна дія, що формує реакції і структуру людської психіки, систему снів, передає архетипи, знаки, моделі. Тому їхнє значення для розвитку, формування людської психіки важко перебільшити: слово з його здатністю породжувати стародавні образи, створювати індивідуальний світ має на дитину вагомий вплив. Прослуховування казки, пісні, легенди залучає малюка до світу дорослих, до культури його народу та робить його частиною соціуму. Ініціація через казку, легенду, пісню, народний переказ, подолана вже незліченною кількістю людей, допомагає їм засвоїти попередній досвід; вона – запорука успішного

життєвого шляху. У багатьох віршах Гарсія Лорки панує типовий для давніх церемоній посвяти часопростір: темний час доби (після заходу сонця або на світанку), ліс, стежка. Саме вночі відкривається «суть речей»: «На заході сонця до лісу йдіть!» («¡Id a los bosques a puestas del sol!» [303, с.399]. Однак, цей заклик не слід сприймати буквально: поет не намагається відтворити міфологічну ситуацію й помістити в неї ліричних героїв і читачів – він залучає до проходження ініціації в сучасному світі опосередковано, через зустріч з казкою й народною творчістю:

*¡Sendero de la sierra!
¡Llevame entre tus pinos
A tu alma de leyenda!* [303, с.297]

*Гірська стежка!
Ти веди мене серед сосен
До твоєї душі з легенди!*

На певному етапі життя людина готова до особливого сприйняття світу вигадки, до переживання його змісту. У книзі «Та, що біжить з вовками» К. П. Естес підкреслює ініціативну роль казки: «Якщо казка – насіння, то всі ми – ґрунт для неї. Просто слухаючи казку, ми здатні переживати її так, начебто самі є її героїнею, що наприкінці або зазнає невдачі, або здобуває перемогу. Почувши казку про вовчицю, ми самі якийсь час бродимо, як вовчиця, і володіємо її знанням. <...> Коли ми слухаємо казку, в нас закарбовується знання» (*Курсив мій – О. М.*) [182, с.340].

Такий контакт із матеріалом, що несе в собі досвід і знання поколінь, у певний момент дозволяє свідомості вийти на якісно інший рівень і актуалізувати ініціаційний часопростір:

*En abril vigoroso, ¡Qué perfume
Exhalan los sembrados!
Niños buenos, escucho vuestras voces
Desde mi bosque negro y centenario* [303, с. 507].

*У квітні, що сочиться життям,
Які запахи посіви!
Гарні дітки, голоси ваші чую
З лісу темного вікового.*

Цей уривок тематично тісно пов'язаний із «Сумною баладою» (1918) і продовжує тему боротьби з часом. Вірш є не просто одним із найбільш насичених фольклорними ремінісценціями творів у «Книзі віршів»: народний, саме дитячий фольклор, дитячі пісні є його суттю. Поет використовує літературні тексти, вже знайомі читачу з дитинства, які при прочитанні викликають низку асоціацій із періодом дитинства. Наразі, нашою метою не є відшукати всі першоджерела, приховані Гарсія Лоркою: вони, безсумнівно

належать до перлин іспанської народної творчості, детально описані й проаналізовані в роботах іспанських фольклористів та знавців творчості Гарсія Лорки (див. [218, 222, 261]). Так, П. Серільо наводить приклади семи випадків прихованих і явних алюзій на дитячий іспанський фольклор у «Сумній баладі» [218]. Ми ж, насамперед, звертаємо увагу на те, як за допомогою повернення до дитячих пісень поетові вдається на мить читання вірша повернути час дитинства, і не стільки власного, скільки кожного читача. Щоб звільнити «серце-метелик» із тенет «сірого павука часу», ліричний герой знову занурюється в часи свого дитинства саме через дитячі пісні. Він згадує, що колись співав так, як зараз співають малі на лузі. В 1933 році в одному з інтерв'ю поет зізнався, що «зараз йому сниться те, чим він жив у дитинстві» [302, с.552]. Невід'ємною частиною дуже довгого, за словами самого Гарсія Лорки, дитинства був той дитячий фольклор, який він акумулював та проживав, «граючись в струмку на майданчику. Пив, як воду річки, що тече під квітучими акаціями, поезію весняних свят. Насичував душу немудрою та чуттєвою музикою стародавніх цнотливих романсів» [302, с.551].

Образи, що походять із дитинства, перетворюють уявне на реальне і актуалізують міфологічний простір, в якому часу не існує. Колись і ліричний герой, «переходячи уявний струмок» дитячої пісеньки («el arroyo imaginario» [297, с.184]), упустив «каблучку своєї долі» («la sortija de mi dicha» [297, с.184]) і закохався в дівчину зі стародавнього романсу. Поетичний світ пісні та дійсність постійно перетинаються в «Сумній баладі»: вони то зливаються воедино – і тоді поет відчуває дівчинку-зірку на своїх грудях, і його серце «скаче за нею до зоряних далечин» («Cabalgué lentamente hacia los cielos» [297, с.184]), а то трохи віддаляються – і поет чекає на кохану у солодких мріях, іноді пісня щезає взагалі – й поет розпачливо питає себе, чому тільки діти здатні побачити цю дівчину, сидячи на спині Пегасу. Адже Пегас – символ поетичного натхнення. Знову ми бачимо, що та сама недосяжна зірка – є за суттю метафорою творчої реалізації. Відтак, для Гарсія Лорки вона стає неможливою, якщо поетичне мистецтво залишається поза межами традиції,

якщо десь у його глибинах не лунає пісня з дитинства. Діти, які ще мешкають у світі пісні й казки, здатні залишатися поза часом. Їхні очі повні нескінченності, діти можуть «випустити на волю яструба з пазурами кошеняти» («Solté mi gavián con las temibles / Cuatro uñas de gato» [297, с.184]), заплакати над долею казкової королеви й побачити у сні Волхвів. У лорківському поетичному всесвіті дитинство залишається тим особливим періодом в історії розвитку людини, коли у ній зберігається здатність сприймати поетичну вигадку як абсолютну реальність і поринати в неї:

Toda la ficción poética

La sintieron los niños.

Se vieron duques y reyes

Con grandes mantos de armiño...[303, с.127]

І діти сприйняли

Весь вимисел поетичний.

І ось, мантиями накрившись,

Герцоги йдуть з королями.

Саме причетність до світу фантастичного і казкового дозволяє вберегтися від розчарувань життя і захистити серце від Часу. Так у творчості Гарсія Лорки актуалізується концепція часу, властива міфологічній свідомості; він перестає бути послідовним і незворотним – часові шари починають існувати, начебто, паралельно, і минуле стає вічністю, що здатна на певному етапі втручатися у сьогодення. Уява виступає в ролі «містка», що з'єднує в результаті динамічної взаємодії пласт реальності, з якого автор запозичує певні елементи, і вигаданий світ [128].

У вірші «Біла голубка» занурення ліричного героя у вигаданий світ – повне. Його душу-голубку несе з собою в похмурий ліс ріка. Вірш, услід за народною піснею, зберігає структуру рондо (з рефреном «¡Niñas, cantad este son!»), підкреслюючи таким чином етапність формування людської особистості, коли кожен новий крок дається важче, ніж попередній. Від епізоду до епізоду естетична енергія й емоційне навантаження усе більше інтенсифікуються: «прагнення до віри й сонця, світла й крові, неясне бажання любові» («Anhelo de fe y de sol, / Anhelo de luz y sangre, / vago deseo de amor» [303, с.203]) досягають свого апогею і спонукають ліричного героя податися до темного лісу на пошуки власної форми. Цей момент стає межею «дорослішання»: герой, як дитина, не може більше дивитися на життя відсторонено, проживаючи його через чужий досвід – у казках і легендах.

Зауважимо, що Гарсія Лорка змінює приспів пісні: перший епізод, у якому зустрічі з небезпекою (шулікою) ще можна уникнути, закінчується в рамках внутрішнього часопростору пісенної історії голубки: «Спокійно і тихо / на воду ріки вона опустиласть» («Se posó serena y dulce / Sobre las aguas del río» [303, с.203]). Але випробування почуттями розширює рамки фантазії, впускаючи у її межі реальне життя. Образи казкових історій, міфів, переказів наповнюють підсвідомість людини, стають своєрідним «сховищем» усіляких життєвих ситуацій, способів спілкування з іншими людьми, несуть у собі рішення життєвих завдань і здійснення планів: «І ніжна голубка / на води життя опустиласть» (Sobre el río de la vida / Su tibio cuerpo posó [303, с.203]). Пісня виступає в ролі провідника на життєвому шляху, «спокійний романс» про повсякденні речі – заходи сонця й світанки, місяць і закохану голубку – несе в собі суть усього людського існування і стає «ключем» до вічності («Romance de vida eterna, / Romance que no acabó» [303, с.206]): кожне звучання пісні породжує нову історію, робить її поетичне життя вічним.

Зміна реального через вигадане цілком обґрунтовані з наукової точки зору. Послідовники К. Г. Юнга використовують для його позначення запозичений у К. Леві-Брюля термін «містична співучасть», прихильники З. Фрейда – «проективна ідентифікація», антропологи називають симпатическою магією; «всі ці терміни позначають здатність свідомості на певний час відокремлюватися від Его й поєднуватися з іншою реальністю, тобто з іншим способом сприйняття, <...> розуміння. <...> це як переживання й засвоєння ідей у молитовному або незвичайному стані свідомості й перенесення отриманих прозрінь і знань у повсякденну реальність» [182, с.340]. Отже, знайомство з будь-якою міфологічною структурою, сюжет якої «відшліфований часом», залишає слід у свідомості реципієнта. Слухач і читач / оповідач обов'язково зміняться: їхня підсвідомість актуалізує багатовіковий досвід й інтегрує його в сучасну ситуацію. В. Ізер, виокремлюючи уяву автора, реальність і вимисел у важливу тріаду, все-таки першочергове значення надає акту вимислотворчості: «Він [автор – О.М.]

перетинає межу і того, що організує (зовнішня реальність), і того, чому надає форму (розпливчастість імагінарного). Ведучи реальне до імагінарного й імагінарне до реального, цей акт створює передумови для перекодування наявного світу...» [54, с.25].

Вважаємо, що у поезії «Балада про дівчат у садочку» («Balada de las niñas en los jardines») ініціативна роль народної пісні особливо відчутна. Хор юних дівчат на заході сонця заспіває пісню про бідну пташку, яка загинула від чарів злої відьми. План вигаданого заповнює план сьогодення, і вже на світанку, начебто, втілення злого чаклунства, «зловісна й кривава примара» («Un fantasma siniestro y rojizo» [303, с.213]) огортає хор. Той час, що звучить пісня, розширюється до нескінченності, з співаючими відбувається жахлива метаморфоза: хор тепер складається не з дівчат, а із старих жінок. Спроби вберегти «гармонію невинності» («Harmonías de cálida inocencia» [303, с.213]) від укусу «змія любові» («víbora del amor» [303, с.212]) виявляються марними. Міф про гріхопадіння людини у поезії Гарсія Лорки віднаходить ще одну інтерпретацію: дівчата, які не знають, що таке любов, і розповідають історію зачарованої пташки, в одну мить старішають і починають ридати над своїм нещасливим життям. Міфологічний часопростір змінює реальний та його суб'єктів, гадюка із приспіву стає ще однією іпостассю Біблійного змія, що позбавляє людину споконвічного раю, де ще править неусвідомлене, де ще немає розуміння зла й смерті, добра й життя. Пісня, що несе мудрість століть і знання поколінь, що гармонізує сучасну свідомість із колективним несвідомим, модифікує реальність навколо й усередині себе. Змінюється «Я» ліричного героя вірша, який, начебто, дещо відсторонено стежить за тим, що відбувається; він хоче, але не має можливості його змінити. Процес слухання пісні виводить його розум на той рівень, де він «розширюється до сфери загальнолюдського розуму, не свідомого, а неусвідомленого, у якому ми всі однакові» [196]. Зіткнення з універсальним знанням трансформує категорію часу: разом із сюжетом пісні минає життя – старіють не лише дівчата, а й ліричний герой, який у фіналі має сиве волосся. Певна екстраполяція

особливостей мислення первісної людини, яка була схильна бачити у всіх речах лише себе саму, на свідомість людини сучасної дозволяє виявити основні конфлікти, що шматують її душу. Проекція пісенного вимислу на полотно реальності висвітлює на життєвому шляху ліричного героя найбільш критичний момент. Життя чітко розділяється на дві половини: безтурботну, веселу («Y cantaban alegres /...sin que noten la pena / ...y el dolor» [303, с.212], «cálida inocencia» [303, с.213]) пору дитинства й час дорослого, непевного й жахливого, життя («triste canción» [303, с.213], «vidas horribles» [303, с.213]): межею між ними стає знайомство з фізичним аспектом любові. Усі елементи зовнішнього світу й стану природи знаходять паралелі в чіткій символіці першої шлюбної ночі: білий одяг дівчат, які співають, відкинуте опівночі вінчальне покривало, «кривава» примара, що рухається розміреними й величними поштовхами («...levantando / Con pausado y solemne temblor» [303, с.213]). Саме народна пісня допомагає відновити правильну архетипічну поведінку психіки й підготуватися до болісного переходу особистості від однієї вікової категорії до іншої. Вона дозволяє людині знову опинитися у стані «містичної співучасті», коли не має різниці між індивідуумами, і править колективне неусвідомлене, цілісне за своєю природою [196].

Переживання стану «містичної співучасті», що інспірує певні образи, допомагає створити цілісну картину існування й розвитку людини. Як своєрідна «ниточка», народна пісня, казка, легенда поєднує покоління й замикає життєвий цикл. Фольклорні втілення, що будуються на архетипних образах, мають певну магічну владу над людиною. На цьому ж прийомі побудовані «Романс» («Un romance») і «Легенда каменів» («La leyenda de las piedras»), у яких звучання пісні й легенди переміщують слухача і розповідача у свій часопростір: тихий кастильський вечір раптом починає «бриніти краплями крові» («...en el aire al vibrar / Chorrea gotas de sangre» [303, с.159]), що проливаються на кориді, байки сусідок-пліткарок оживлюють трагедії андалузької землі. Сам поет вказує на повне зникнення меж між суб'єктивною й об'єктивною реальністю в момент відтворення фольклорних творів: «Yo

pongo mi corazón / Entre los ensueños de ellas. [vecinas] / Y revivo la leyenda» [303, c.161]; «Yo escuchaba el romance / Y lloraba a su son. / Era un ritornelo de mi corazón» [303, c.161]; «Era la paloma blanca / Mi propio corazón» [303, c.202], «Personaje de leyenda / Ser mi espíritu soñó» [303, c.205].

2.3.1. Роль атрибутики слухання у відтворенні замкненого життєвого кола. Взаємодія з казкою або будь-яким іншим втіленням народної творчості, як правило, пов'язана з певною атрибутикою й вимагає повного проживання, занурення в світ, сповнений страхами й випробуваннями, але при цьому безпечний для слухача (див. вірш «Сумний мадригал блакитним очам» («El madrigal triste de los ojos azules»). Слухаючи казку, людина повертається до свого споконвічного, міфологічного сприйняття світу. Казка звертається до чистих й зрозумілих почуттів людині: страх та інтерес, довіра й домисли історії, широко розкриті очі, що дивляться на оповідача, але, насправді, давно блукають по казкових просторах, відродження таємниць і відповідей з глибин підсвідомості.

Саме дорослі відкривають дитині світ казок, що містить у згорнутому, зашифрованому вигляді досвід багатьох поколінь і культурні коди. Традиційно склалося так, що саме бабусі розповідають нам казки та співають колискові. Ще Юнг, виокремлюючи найбільш важливі архетипи, особливу увагу звертав на різницю між архетипом «Матері», що втілює неусвідомлену стихію, й архетипами «Мудрого старого» і «Мудрої старої» – гармонію свідомого і неусвідомленого [90]. Майже завжди вводили дітей у доросле життя, тобто пробуджувати індивідуальну свідомість, випадає людям похилого віку. Поміж дитиною, яка «вся теперішнє», та бабусею, яка «вся минуле» [90], виникає парадоксально міцний зв'язок. Зберігається цей світовий устрій і у лорківському поетичному світі, в якому грань між земним і космічним умовна. На небосхилі, як і на землі, існує зв'язок поколінь і зберігається життєвий цикл, у якому кожен виконує властиву йому роль: стара зірка втомлено заплющує очі, а молоденька – готова осіяти весь світ, і,

начебто їхнє земне відображення мерехтять у соснах на горі світляки (див. вірш «Куточок неба» («Rincón de cielo»)).

У книзі «Пригода слухання: усні казки та спогади» [260] А. Пелегрін зазначає, що традиційно казки та пісні слухають у колі. Коло чи півколо навколо вогнища чи дерева дозволяє знову поєднати розрізнені елементи та повернути часи, коли історія, що розповідається, була часткою кожного. Розповідач і слухачі формують своєрідний закритий клан, торкаються слова та простору, з якого воно походить. Якщо слово залишає свій простір, час сповільнюється, коло розширюється, доки час та простір не перестають існувати взагалі, перетворившись на міфочас і міфопростір, де панують уява та слово [260]. У лорківському поетичному світі, що є художньою проекцією реальності, яка його оточувала, все спрямоване на актуалізацію міфологічного часопростору, пожвавлення давньої колективної матерії. Три покоління, три часи, три стани людської свідомості замикають коло: «Стомлені старі / розповідають дітям замурзаним / про давнину. / Сонна мати / Годує груддю малу...» («Unas viejas aburridas / Cuentan cosas de sus tiempos / A sucia chiquillería. / Una madre soñolienta / Da de mamar a su niña...» [303, с.370]).

Збіг трьох життєвих етапів (старий – дорослий – дитина) в одній точці часу й простору в поєднанні з давніми архетипічними проявами, схованими в фольклорному творі, дозволяє змінити зовнішній світ за рахунок того, що учасники тріади переходять із одного стану особистості в інший, здобуваючи *знання*. У багатьох ліричних творах Гарсія Лорки ініціаційна роль народної творчості актуалізується саме завдяки збереженню традиційних правил. Надію на майбутню цілісність і віднайдення свого «Я» дає об'єднання в імагінарній реальності всіх етапних станів людської психіки (див. вірші «Балада про дівчат у садочку», «Час місяця» («Momento de luna»), «Романс», «Сант-Яго» («Santiago»), «Очі старих» («Los ojos de los viejos»), «Біла голубка», «Зустрічі равлика-блукальця», «Час-сфінкс» («La hora esfinge»), «Полудень» («Mediodía»), «Балада про Червоний Капелюшок» («La balada de Caperucita») та ін.).

Бабуся відступає від традиційної моделі спілкування між дитиною та батьками. Найчастіше дорослий на запитання дитини дає стандартну нудну відповідь. Бабуся ж має вдосталь часу, щоб повести дитину за собою до світу дива і казки, пробудити її уяву. Ті зірки, яких наразі не зміг сягнути равлик, прийшли в будинок до доброї жінки: їх приніс Сант-Яго. Зірки не згасли, вони залишилися в душі бабусі. І лише дітей, цілісних, безкорисливих, могло задовольнити пояснення, що в душі зірки такі самі як на небі.

План реального та план уявного переплітаються. У «Невигадливій баладі» – такий підзаголовок дав поет віршу «Сант-Яго» – три рази змінюється розповідач, але об'єднані всі три частини співом води: вперше про Чумацький Шлях – дорогу Святого Якова – діти дізнаються, граючись з річечкою («Lo comentan los niños jugando / Con el agua de un cauce sereno» [297, с.198]), надалі дзюркіт води перетворюється на розмірену, повільну розповідь бабусі («Va contando con ritmos tardíos» [297, с.200]), і, нарешті, вже поет залишає на дорозі свою тугу, щоб її потопили в чистій воді діти («Para ver si la encuentran los niños / Y en el agua la vayan hundiendo» [297, с.201]). Із цією баладою тематично тісно зв'язані 45 – 54 рядки вірша «Липень» («Julio») [303, с.315–319]: чисті у своїй наївності діти, затамувавши подих, дивляться на нічний небосхил з надією побачити тінь Святого Якова, що подорожує Чумацьким Шляхом. Як завжди у Гарсія Лорки діти «створять» реальність: липневе небо надзвичайно зоряне, саме тому, що в ці дні на ньому запалюються «зірочки» дитячих поглядів. Поет у властивій йому манері, граючи словами, поєднує повсякденне земне з масштабним космічним. Очі дітей – «ojos divinos» [303, с.317] – і «чудесні», і «божі»; їхнім маленьким власникам не під силу піймати на небі тінь Святого Якова, але при цьому вони «пориваються у синь», мерехтять від прикраси й розчарування як справжнісінькі зірки.

У іспанській традиції вважається, що шлях Сант-Яго веде до кінця землі, і, таким чином, дозволяє залишити межі цього світу та дістатися зірок, тому звертання поета до дітей «Діти-крихітки, поруч з Сант-Яго / Ви доріжками

сону мандруйте!» («¡Niños chicos, pensad en Santiago / Por los turbios caminos del sueño!» [297, с.201]) здається не лише побажанням, щоб малим наснилася красива та яскрава легенда, що вони почули, а й набуває більшої змістовності та глибини, оскільки вже в дитинстві починається підготовка до реалізації життєвого шляху. І чималу роль відіграє тут взаємодія з народною творчістю, з тканиною, що зберігається століттями, і створена з численних символів, що запрошують дитину до подорожі. Отже, подорожуючи стежками пісні, дитина пізнає універсальну правду світу.

У чудовому вірші «Очі старих» (див. [303, с.182–183]) завдяки образу очей розкривається тема життєвого шляху людини й розвитку її особистості. Наповнюючи життям архетип Старого, Федеріко Гарсія Лорка використовує лексичний ряд, у якому переважає сема «зникнення»: «погаслі» («ojos marchitos») очі старих, «мертві дзеркала» («muertos cristales») «гаснуть» («se apagan»), з них, «порожнеч смальти» («huecos de esmalte») «випаровуються сліди життя» («trozos de vida se esfuman»), «сліпі холодні зірки» («luceros fríos y borrosos») «зникають серед зморшок» («se borran entre las carnes arrugadas»), «ховаються під густими бровами» («se esconden en las marañas de las cejas»); колись наповнені пристрастю, тепер вони «нікому не потрібні» («desechos») і нагадують «замшілі камені» («piedras gastadas») [303, с.182–183]. Світ старих, яким «сниться минуле», – цілком не схожий на світ молодих, сповнений юністю й гріхом («juventudes y pecados»), життям і пахощами, світлом і рум'янцем («vida y fragancia, luz y arrebol»). Старість – наближення до «неминучої, сонної» («que llega grave y somnolienta») смерті, фізичне зникнення із землі, зів'янення. Алегоричні поетичні образи перемежуються з відвертими картинами фізичного старіння («хворі тіла» («cuerpos achacosos»), «зморшкувате тіло» («carne arrugada»), «застигла кров» («sangre coagulada»), «сивина» («canas»), «жовті обличчя» («cara amarillenta»)». Але вся

⁶ Епітети зі значенням «той, що втратив сенс / життя» стосовно погляду похилих людей не рідкість у поезії Гарсії Лорки, як і безпосередні вказівки на фізичні недоліки старості. Наприклад, у поезії «Романс» («apagado mirar», «viejas encorvadas» [303, с.125, 127]), в «Часі місяця» («viejas aburridas» [303, с.370]), «Сант-Яго» («secos y temblones dedos [de una vieja]» [297, с.199]), «Полудень» («vieja sombría» [303, с.356]) та ін.

ця нікчемність літніх людей – лише вигадка. Старі, що живуть у минулому, здатні бачити «завтра»: їм знайомі помилки й гріхи юності та життєдайна сила дитинства. Життєве коло замикається: те, що тільки повинно трапитися з дітьми, уже колись відбулося. І «погаслі» очі літніх запалюються загадковим вогнем очей сфінкса («ojos de esfinges misteriosas» [303, с.183]), що володіє таємницями минулого й майбутнього й легко долає закони часу.

Серед розмаїття образів сфінкса у творчості Гарсія Лорки зустрічається й образ часу-сфінкса (у вірші «Час-сфінкс»). Усе життя людини проходить під знаком часу: вона народжується і вмирає під гігантськими стрілками, неминуче випробування теж приносить із собою час. Це випробування – перше серед багатьох інших, що змінюють одне одного на життєвому шляху («Маленькі годинники – / зграї мошок – / кружляють» («Los relojes de bolsillo, / como bandadas de moscas / iban y venían» [297, с.459]). Час керує людиною як гігантський лялькар, непереможна сила. Але в останніх рядках поезії ліричний герой знову отримує право самотійно визначати своє життя, позбавившись від міфологічної зумовленості: «у серце б'ють позолочені бабусині годинники» («En mi corazón sonaba / el reloj sobredorado / de mi abuelita» [297, с.459]). У такий спосіб обігрується думка про замкнутість життєвого циклу, що дозволяє опинитися поза часом і поза смертю.

Отже, і поетові пощастило мати бабусю, яка збирала поруч дітей і розповідала. Традиційний розподіл вікових ролей зберігається в поетичних і драматичних текстах Гарсія Лорки. Равлик (про якого ми згадували раніше), коли старі жаби спитали його про вічне життя, згадав, що йому про нього розповідала власна бабуса. В баладі «Сант-Яго» до пізнання таємниць Всесвіту теж веде за собою бабуса, яка зібрала навколо себе невтомних малих і розповідає їм про те, як однієї ночі небесний мандрівник Сант-Яго, в оксамитовій туніці, відвідав її будинок. У вірші «Час місяця» старі перед церквою розповідають «зашмарканим малим» («sucia chiquillería» [303, с.370]) про давні часи. Зв'язок «старі – народна мудрість» ніколи не порушується.

Найперша пісня, яка вводить дитину в навколишній світ, – це колискова.

Як і севільський поет Р. Каро, Ф.Г. Лорка називав колискові «шанованими матерями всіх пісень» [302, с.293]. Колискові здаються цікавими дитячими пісеньками, однак саме вони містять уявлення про всесвіт, про появу на світ людини, про сон, про життя та смерть, реалізують давню можливість словом змінити світ. Вони обов'язково виникають з глибин пам'яті, з підсвідомого кожної матусі. В лекції, яка присвячена колисковим, поет, з'ясовуючи, чому в Іспанії для заколисування дитини використовують найсумніше, те, що не відповідає ніжній чутливості, зазначає, що колискова пісня стає «невеличкою поетичною ініціацією» [302, с.301]: вона ранить дитячу чутливість, випікає на шкірі іберійський девіз «Solo estás y solo vivirás», («Сам живеш і сам помреш») примушує дитину сумніватися, боятися – і лише мелодія скрашує це знайомство з дорослим життям і та близькість, що виникає між матір'ю та малюком під час співу [302]. Тому не видатся дивним, що у вірші «Балада липневого дня» («Balada de un día de julio»), насиченим фольклорними ремінісценціями, Гарсія Лорка говорить, що пісні Ізиди, які вона співає дітям, «гіркотні», отже його Батьківщина не знає «напівтонів» [302, с.296]. Відтак, навіть у прекрасних ліричних замальовках картини спокійного дня змінюються згадками про важку виснажливу працю: з полів доноситься тужлива пісня виснажених женців; їй вторує колискова, котру мати наспівує дитині. Смутна мелодія не випадає із природного контексту – вона, начебто, стає частиною природи і країни, у якій співається: разом з іржанням коней, дзижчанням ос, цвірінням цикад, беканням овець оживає «емоційна частина історії, її неминуща сутність, для якої не мають значення дати й події» [302, с.294]. Смутна мелодія колискової, сумні пісні втомлених працею людей, шум води й золотий блиск налитого колосся під літнім сонцем – поза часом, вони несуть із собою «життя минулих епох, яке не можуть зберегти камені, дзвони або люди» [302, с.294]). Сама структура віршу «Полудень» допомагає відчути важливе значення для людини й світобудови, здавалося б, незначних, найпростіших, звичних речей і вчинків: поет зображає гранадський полудень – спілі поля, безлюдну таверну, на порозі якої бабуса заколисує дитину в тіні

виноградної лози. Однак, раптом сліпучі промені сонця у фокусі висвітлюють універсальні основи людського існування, закони світобудови:

*El sol canta la gloria del fruto y la vida,
La gloria de las eras de trigo embrazadas,
La gloria de los campos. ¡Oh patenas inmensas!
La gloria de la sangre. La gloria de las aguas.
El sol canta la gloria del amor y la vida
[303, с.357].*

*Сонце славу співає плодам і життю,
Славу току, що вкрито колоссям,
Славу лану, що ссяє медаллю.
Славу крові. І славу воді.
Сонце славу співає кохання і
життю.*

Увесь простір вірша поєднує розпечена сонцем до білого дорога, по якій хлопчик веде осла по воду для жінок. Образ руського хлопчика доволі часто зустрічаємо в ранній поезії Гарсія Лорки. Цей образ без сумніву є алюзією на образ Христа і пов'язаний з ним у Біблейській міфології образом віслюка. Повсякденна для іспанського життя сцена набуває міфологічного змісту і виходить за межі конкретного часу. Від профанного ми повертаємося до моменту сакрального й доторкаємося до таїнства народження: Земля в муках дає нове життя – і лише обрані можуть бачити й розуміти це. У зовнішньому світі все завмерло: дрімають канали («Las acequias se duermen» [303, с.355]), заснула завжди рухлива вода («Se han dormido las aguas» [303, с.358]), все стихло – залишилося лише кілька звуків: «звуки сонця» (шум колосся, що нагадує «тремтіння сонячних променів» («Un estremecimiento del sol» [303, с.355]), «трубний голос величезних рогів» («Raros tonos de fa en trompetas enormes» [303, с.355]), сюрчання цикад, яких намагається змусити замовкнути своєю піснею хлопчик, що йде по дорозі, і спів колискової. Язичницькі й християнські образи змішуються, замикається цикл народження й смерті: загибель колосся нагадує нам про відродження життя в зерні; на хлопчика, який не боїться ні сонця, ні дороги, чекає зустріч із бродячим злим псом, у іржавому нашійнику. «Вічне дитинство» неможливе: як би поет не просив дорогу вивести хлопчика в тінь, де той буде ловити метеликів і жаб («Quiera Dios que el camino te conduzca a una sombra / Donde puedas cazar mariposas y ranas» [303, с.357]), продовження шляху неминуче, як неминуча й зустріч із випробуваннями.

2.3.2. «Балада про Червоний Капелюшок»: міфологічний шлях посвяти у справжню поезію. Велика кількість культурних референтів та моделей у творчості Гарсія Лорки залишає широкий простір для міркувань дослідників. Особливої уваги заслуговує «Балада про Червоний Капелюшок» («La balada de Carapucita»), що вийшла друком у 1994 році в збірці «Невидані юнацькі поезії» (істрію написання і публікації див. в нашій статті [97]). Сюжет про Червоний Капелюшок знає кожний – це архаїчний міф, актуальний для сучасної культури. Про дівчинку, яка зустріла у лісі вовка, написано безліч досліджень: казку розглядають як результат трансформації індоєвропейського міфу про безсмертя душі, трактують на основі положень фройдизму (установка на відкидання партнера з його бажаннями) і юнгіанської школи аналітичної психології («гра», підлітковий сценарій за Е. Берном), структурують за В. Проппом і підкреслюють ініціатичний характер.

На наше переконання, Гарсія Лорка цей сюжет, вже дещо анекдотичний для сучасного читача, сприймав, насамперед, як тісно пов'язаний із світом дитинства, а точніше, світом дитячої літератури – авторської та народної. У «Баладі про Червоний Капелюшок» ми знаходимо роздуми двадцятирічного юнака про неминуче прощання з дитинством, дорослішання, про повну зміну цінностей, серед яких важливе місце займають наївність поетичного світосприйняття, щирість почуттів і свобода від любовних пристрастей. У «Баладі...» відображені дитячі враження поета; у ній переплелася все те, з чим зустрічався Федеріко-слухач, Федеріко-читач, і Федеріко-глядач: казки і перекази, історії про святих, персонажі з релігійних полотен, класична література. Ці образи і сюжети, пройшовши крізь «творчий фільтр», знову ожили і наповнили життям авторський твір. Їхній глибокий зв'язок із основами колективного несвідомого дозволяє автору ще яскравіше підкреслити конфлікт та ідею власного тексту.

Розглядаючи «Баладу...» крізь призму давніх міфологем і наративних структур, залучаючи її до контексту інших поетичних текстів автора, ми робимо висновки про те, як поет сприймає різні вікові періоди, яке значення

їм надає, чому його так лякає необхідність дорослішання, яким чином пов'язані дитинство і поезія. Алегоричний характер балади та наративна макроструктура з одного боку перешкоджають її інтерпретації, а з іншого, навпаки, дозволяють проаналізувати твір за допомогою універсальних «ключів». Автор майстерно вибудовує твір, дія постійно вимагає уваги читача – цьому, напевно, сприяє і досвід Федеріко-дитини, який із задоволенням слухав народні перекази та чарівні казки, історії про святих і дитячі «страшилки». У більшій частині тексту розповідається про перебування головної героїні, яка поєднує в собі риси Червоного Капелюшка (казкової героїні), Дитини (наївність, простота, співчуття) і Поета в Раю. Головна героїня – походженням із казки, її провідник – із релігійних переказів: саме вони визначають усю образну систему твору, його домінуючі мотиви та організують хронотоп. Місце дії у «Баладі...» дозволяє провести паралель із «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі: події відбуваються спочатку в «похмурому лісі», потім переміщуються до Раю. Але, вважаємо схожість полягає не лише у формальній зовнішній подібності. «Балада...» пов'язана з класичним твором Аліг'єрі саме через хронотоп: йдеться про життєвий шлях, який починається у зламний момент життя людини. Шлях героїні розгортається в просторі, організованому відповідно до суто народних уявлень: Рай – величезний палац із безліччю залів; попри певні зовнішні кордони його внутрішній простір безмірний. Усередині є вулиці і проспекти, озеро зі смарагдовими берегами, і, навіть, старе запилене горище із забутими богами – виключно дитячий простір, місце таємниць і страхів, захищеності й незахищеності водночас, де панує власний час. Як і в чарівній казці, нещастя з героїнею відбувається через подвійне порушення заборон: спочатку Франциск Ассизький проводить її до музею, куди не можна було входити, а там дівчинка умовляє його порушити ще одне найсуворіше табу Всевишнього і розв'язати руки Амуру. Для захисту казкової дівчинки в лісі Святий Франциск обирає вовка і зайця, що у казках ворогують, – однак, у релігійній традиції пара символізує рівновагу сили і слабкості, а значить, гармонію.

Отже, «Балада...» зберігає традиційну структуру чарівної казки, яка, як довів В. Пропп, повторює міфоритуал ініціації: темний нічний ліс, слабка беззахисна героїня, на яку чекає смертельна небезпека, необхідність відшукати щось вкрай важливе, подорож по небу разом із провідником, порушення заборони, ліквідація біди, просторове переміщення та повернення [127] – цю схему в різних інтерпретаціях повторюють усі обряди ініціації, казки, мономіфи та, навіть, сновидіння. Основним елементом, що визначає структуру та розвиток сюжету, стає пошук, розглядати який ми можемо принаймні на двох рівнях: Червоний Капелюшок шукає «обличчя Бога» («cara de Dios» (140)⁷) і Діву Марію з розповідей своєї бабусі; поет шукає власне «Я», справжню поезію, втрачене дитинство, Бога. Рядки 115 – 126, написані від першої особи, вказують на цілковиту співвідносність того, що втілює в баладі Червоний Капелюшок, з прагненнями молодого поета. Теми, які розкриваються в наступних чотирьох розділах, – любовна рана, невинність, боязнь любовних пристрастей – стають ключами до розуміння багатьох інших творів Гарсія Лорки.

Отже, головна героїня на заході сонця опиняється одна в лісі: як і в класичній казці, дівчинка заблукала. Десь зовсім поруч лунає пісня втомлених женців, які повертаються з роботи, але нічний ліс і дороги поза ним – два абсолютно різних простори, переміщення між якими неможливе. Ліс – своєрідний «непрохідний простір», безлюдний локус, у якому на Червоний Капелюшок чекають випробування і небезпека. Як тільки проведено межу між двома локусами, тиха природа на заході сонця трансформується в загрозливу і ворожу. Головною небезпекою для наляканої та заплаканої героїні стає втрата зору: маки, мох, дуби, метелики – усі намагаються відібрати в дівчинки «погляд, що освітлює ніч» («mirada que ilumina la noche» (30), «mirada de luz desconocida» (43), «ojos bellos» (59), «ojos de ... fulgor extraño» (61), «luzes divinas» (71)). Дитячі очі постають як вхід до «царства невинності». З

⁷ Тут і далі в круглих дужках наведено номер рядка у «La Balada de Capercucita» за виданням García Lorca F. Poesía inédita de juventud / F. García Lorca. – Madrid: Cátedra, 1994. – P. 482–506.

міфологічної точки зору це бар'єр між світами; з ними пов'язується мудрість; уподібнюючись сонцю, джерелу світла, що є символом розуму і духу, очі наділяються функцією духовного бачення, розуміння» [139, с.31]. Спроба позбавити людину зору – це спроба занурити її у вічний морок небуття, адже сліпота – знак іншого, загробного існування. Безумовно, існує й протилежне трактування символіки очей, коли сліпота пов'язується з внутрішнім зором, знаком вищого бачення, пророцтвом. Однак, як ми переконалися із структури балади та згаданих епітетів, у Гарсія Лорки така семантика означеного образу майже відсутня. Рослини і тварини, які намагаються забрати у Червоного Капелюшка очі – перші прояви світу хтонічного, на які натрапила героїня в лісі. Сама природа ініціального лісу робить обов'язковою зустріч зі смертю. Тому рятівна функція річки, яка захищає героїню, насправді виявляється протилежною за своїм змістом. Вода, забираючи героїню «на прозорих хвилях» («en mis ondas claras» (86)), стає другою причиною її смерті. Тема смерті дитини у воді або від води у творчості Гарсія Лорки доволі поширена: у різних втіленнях вона служить основою у поезіях «Дитинство і смерть» («Infancia y muerte»), «Газель про мертву дитину» («Gacela del niño muerto»), «Касида про пораненого водою» («Casida del herido por el agua»), «Дівчина, потонула в криниці» («Niña ahogada en el pozo»), «Ноктурно про хлопця-топельця» («Noiturnio de adolescente morto»). У двох віршах «Нарцис» (вірші-«тіні» з «Трьох портретів з тіннями» («Tres retratos con sombra») та вірші з «Любов (З крилами і стрілами)» («Amor») – обидва входять до збірки «Пісні») саме вода робить те, що не вдалося тваринам і рослинам із «Балади ...»: погляд ліричного героя «тоне» у водах ріки. Метафора з «першого» «Нарциса»: «І упали мої очі / в воду» [286, с.96] («Se me han caído los ojos / dentro del agua» [297, с.537]) у другому «Нарцисі» перестає бути просто фігурою мови і набуває фізичного втілення: «Над білими твоїми очима / Риби сонні і хвилі кружляють» («Por tus blancos ojos cruzan / ondas y peces dormidos» [297, с.576]; І хоча у «Баладі ...» схожих прямих вказівок немає, ми цілком можемо припустити, що подальша мандрівка Червоного Капелюшка стає можливою

тільки тому, що дівчинка перестає бачити реальний світ: на водах ріки вона «нічого не помічає» («sin que lo notes» (85)), вранці прокидається, відкриває очі й бачить навколо вже «блакитні простори» («Caperucita duerme sobre el lecho del agua» (127)). Міжтекстуальні сигнали дають нам можливість вибудувати ще сміливіші паралелі й алюзії. Цілком ймовірно, що Гарсія Лорка був знайомий із книгою Ф. Баума «The Wonderful Wizard of Oz» (1900), пік популярності якої в Європі припав якраз на перші десятиліття ХХ-го століття. Можливо, саме пригода з дівчинкою Дороті та її друзями на маковому полі із означеної книги пояснює, звідки ж у нічному лісі лорківської «Балади ...» з'явилася макова галявина. Ця алюзія відкриває ще один пласт чарівної дитячої літератури і вже завдяки йому виводить читача на традиційну міфологічну символіку маків як квітів сну і смерті. І ми цілком можемо припустити, що героїня заснула раніше, ще до зустрічі з бабусею-річкою.

Так чи інакше, переміщення в просторі між двома локусами відбувається уві сні. Реальність і фантастичний хронотоп постійно нашаровуються, ваблячи нас за собою. Читач іде до світу вимислу улід за казковою героїнею, яка залишає свою реальність і вирушає в оніричну подорож. У Гарсія Лорки актуалізується стародавня міфологема води, як кордону, що «розділяє земний і потойбічний світи» [81, с.131]: «Коли у воді він згинув, / Я все зрозумів, але пояснювати не стану» («Cuando se perdió en el agua, / comprendí. Pero no explico» [297, с.537]). Ці рядки, хоча й написані пізніше, підтверджують наведену вище думку. Поетичний простір «Балади...» та авторських трактувань міфа про Нарциса об'єднуються не лише течією річки: в обох творах на перший план виходить сема «квітки кохання». Ще зовсім молодий поет, не готовий прийняти своє власне дорослішання, сподівається, що болісної зміни можна уникнути, намагається зберегти дитячу невинність, наївність, чистоту, простоту, у його розумінні нерозривно пов'язані з секретом справжньої поезії та творчості. Ми можемо говорити про ототожнення «Я» поета з ліричною героїнею, слідом за якою він знову і знову повертається до світу дитинства (див. ДОДАТОК В.1). Однак, саме у

подорожі по Раю героїні судилося отримати «любовну рану» – дорослішання не можна уникнути, у світ дитинства не можна повернутися, не змінившись.

У класичній версії казки Червоний Капелюшок до лісу відправляє мати. Найчастіше саме цей факт викликає в інтерпретаторів найбільшу зацікавленість і стає відправною точкою для аналізу. Проте у лорківській баладі мати героїні не згадується взагалі, є лише дівчинка і бабуся, а, якщо бути більш точними, то немає й бабусі – про неї мовиться мимохідь: налякана дівчинка переживає, що ніколи більше не побачить її і весь час згадує розповіді бабусі про Діву Марію («¿Es la Virgen tan rubia / Como dice mi abuela?» (145 – 146); «¿Si mi abuela supiera que estoy contigo!» (375)). Текст глибоко інтертекстуальний: усі й так пам'ятають, що капелюшок дівчинці теж подарувала колись бабуся, і не мама – а внучка несе пиріжки бабусі. Очевидно, що зв'язок «дитина – старий» підкреслюється всім змістом.

У індоєвропейській міфології діти, зазвичай, пов'язувалися не з батьками, а з дідусями і бабусями: в міфологічному, космогонічному і побутовому сенсі. У космогонічному плані до онуків ніби переходила душа померлого предка; вважалося, що, дід чи баба стоять на порозі потойбічного світу, а душа малої дитини нещодавно переселилася до світу земного. Поет навмисно підкреслює міцний зв'язок головної героїні з бабусею. До річки, що рятує її від страшної нічної природи, дівчинка звертається «бабуся» («agua abuelita» (104), «abuela» (108)) і сприймає її як захисницю, довіряючи всі страхи, сумніви і секрети, як довірила б своїй рідній бабусі: навіть у подорожі по раю у супроводі Святого Франциска за першої же небезпеки Червоний Капелюшок шукає захисту в неї.

У світогляді Гарсія Лорки архетип Мудрого Старого одержує традиційне міфологічне звучання знов-таки в образі річки: «Я прямую до смерті, бо вже є старою» («Yo voy hacia la muerte pues soy un agua vieja» (101)). Для річки не існує таємниць, вона – ідеальне гармонійне поєднання минулого і майбутнього, свідомості та підсвідомості; за законами циклічного, міфологічного часу рух до смерті стає рухом до початку нового життя. Ведучи

за собою дівчинку, річка-бабуся вже знає все, через що тій належить пройти: «“Коли жінкою стану, буду я злою?” / “Назавжди залишишся дитиною, що у лісі сумнім загубилась”» («"¿Seré también yo mala cuando llegue a mujer?" / "Tú serás siempre niña perdida por el bosque"»(99 – 100)).

Діва Марія, за розповідями бабусі, прекрасна, молода і білява, теж виявляється старенькою: вилікувати Червоний Капелюшок від рани, нанесеної стрілою Амура, приходиться «...старенька з білим волоссям» («... una viejecita con la cabeza blanca» (468)). Лише їй під силу «знову повернути чистоту серця» («volver a ese herido corazón puro y limpio» (439)) – і справа тут не лише у святості Діви Марії. У всьому Раї, де зібрані всілякі християнські та язичницькі божества, у неї серце, що натерпілося найбільше. Червоний Капелюшок раптом усвідомлює всю її трагедію, трагедію звичайної жінки: у Раю, де немає звичної категорії часу, і ніхто не міняється, старіє тільки мати «малюка Ісуса» («niño Jesús» (238)). Саме в ту мить, коли дівчинка раптом розуміє значення слів Святого Франциска про те, що Діву Марію старить «людська трагедія» («La dejaron así sus dolores humanos» (246)), її рана від стріли Амура стає справжньою (див. ДОДАТОК В.2).

Зіткнення з безмірною, позачасовою материнської драмою означає для героїні кордон, межу між дитинством і дорослістю. Відновлюється обов'язковий для лорківського поетичного світу зв'язок трьох поколінь: дівчинка – мати – бабуся. Бабуся, гармонійне поєднання свідомої і несвідомої енергії, веде за собою дорогами казки, передає знання і досвід; мати, носій стихійної несвідомої енергії, виліковує душевні рани; Діва Марія, максимум чистоти, можливої в рамках Творіння, позбавляє дівчинку від сердечного болю: «Губами вона доторкається до рани кохання / І рукою у зморшках стрілу виймає» («Pone sus labios mustios en la herida de amor / Y desprende la flecha con su mano arrugada (503)). Так само вона буде «...давати дітям, / як ліки, зоряну слину» [280, с.141] («La Virgen cura a los niños / con la saliva de estrella» [298, с.174]) в «Романсі про іспанську цивільну гвардію» («Romance de la guardia civil española»). Дівчині відкривається універсальне знання. На

цьому закінчується її подорож до Раю: змучена болем, вона засинає, а небесні «урядовці» приймають рішення знову повернути її до лісу, щоб уникнути «скандалу у вищих сферах». Пошуки героїні увінчалися успіхом – зустріч із Дівою Марією відбулася – і можна повертатися. Відтак, схема міфологічного шляху в баладі витримана. Капелюшок проходить через подвійну смерть і воскресіння, потрапляє зі світу земного у світ неземного, щоб пройти ініціацію, і тепер, уже назавжди, повернутися до простору вимислу та поезії.

Світ поезії й фантазії виявляється ізольованим топосом, що існує за своїми законами. Представникам світу земного, які були непрямою причиною першої смерті Червоного Капелюшка, Святий Франциск наказує залишити дівчинку у спокої і більше не лякати її. Його прощальні слова стають словами захисту на користь вічного світу дитинства (див. ДОДАТОК В.3). Створюється враження, що секрет вічного дитинства, вічної гармонії знайдено. Проте смислове навантаження останніх рядків набагато глибше: грань між дитинством і дорослістю можна перейти лише раз – назад шляху немає. Цей світ фантазійного, казкового буде доступний тільки дітям, які рано чи пізно потрапляють до «темного лісу», зустрічаються з вовком, переживають свої страхи і відкриття разом із Червоним Капелюшком, героїнею старої чудової казки. Отже, вічна казка на всі віки зберігає свою ініціативну роль: закладає в кожній дитині основи правильної поведінки і допомагає стати дорослою. Так досвід сприйняття світу чарівного інтегрується до досвіду повсякденного життя. Уся ця балада – розпачливе благання поета, його складний пошук справжньої поезії. Її втілення він знаходить у образі Червоного Капелюшка, вічної мешканки світу фантазії, що оживає з кожним новим прочитанням казки. Святий Петро відмовляється впустити казкову дівчинку до воріт Раю, тому що вона, поезія, розтривожить його мешканців. Однак, не лише слова героїні, яка представляється охоронцеві Раю поезією, дозволяють нам зробити припущення, що внутрішній конфлікт тексту обумовлений саме спробами знайти секрет справжньої поезії. У ролі інтерпретанти, яка окреслює концептуальне, семантичне і емоційне

звучання твору, ця назва – «Балада про Червоний Капелюшок» – змушує нас проектувати увагу перш за все на три компоненти: казковий (тематично-фабульний топос чарівної казки), дитячий (світ дитячих фантазій, мрій і вигадок, героїня-дівчинка) і суто поетичний (розповідь у поетичній формі, сюжет якої запозичено з фольклорних джерел, – балада). Таким чином, домінанта взаємозв'язку «дитинство – поезія – фольклор» задається вже у назві твору. Тріада «казкова героїня – дитина – поезія» визначається епітетами одного семантичного поля: *inocencia serena, inocencia pobre, sin mancha, de alma perfecta, buena, eterna, el espíritu casto*. Але ця суть, дитинство, існування в гармонії зі світом постійно вислизає від поетів: «...Уже дуже багато років / Чоловіки з довгим волоссям – поетами їх називають – / Мене у лісі гублять і гублять» («... Hace ya muchos años / Unos hombres que tienen melenas, los poetas / Les dicen, me perdieron en un bosque ignorado» (156 – 158)). Ідентична ідея обігрується у «Вірші ярмарку» («Poema de la feria», 1921): «І є дитина, яку губять / усі поети» («Y hay un niño que pierden / todos los poetas» [297, с.480]). Контакт із дитинством та із традицією, сприйняття фантастичного як природного, повне занурення до вигаданого світу і стан містичної співучасті, який при цьому виникає, дозволяють звернутися до самих основ психіки і створити досконалий твір, у якому душа знаходить гармонію. Тоді й виникають образи, у яких об'єктивуються нові якості внутрішнього світу творця. Для Гарсія Лорки образ вічної дівчинки, Червоного Капелюшка, втілення абсолютної чистоти і невинності, є завершеним і досконалим, цілісним і самодостатнім. Такі образи створюються під впливом архетипу Самості, коли шлях індивідуалізації, особистісного зростання, розвитку індивідуума вже розпочато «Людина в процесі творчості вкладає в суть речей те, що має в собі, вона здійснює, втілює власну Самість у творчому процесі, даючи їй життя у створеному. Творчість – реалізація внутрішнього світу особистості!» [114]. Здатність через творчість відновити контакт із найглибшими сферами психіки, звернутися до універсального через неминущі творчі втілення, що оживають і змінюються при кожній новій рецепції, при

цьому зберігаючи універсальну, зрозумілу кожному основу, нерозривно пов'язана для поета з дитинством. Дитяча цілісність – аксіома. Для дитини не існує фізичних та часових меж: у будь-яку мить героїня «Балади...» зможе торкнутися зірок – для дорослих, «humanidad maldita» (520), цей шлях є нездоланим. Дорослішаючи, людина втрачає свою цілісність. Багато в чому «Балада...» вторить віршу «Поет і весна» («El poeta y la primavera»), що має в окремих аспектах схоже лексичне та образне рішення. Діти, що співають, є втіленням абсолютного щастя і радості, але ця гармонія триватиме недовго: «Завтра юнаками стануть, і їх Амур поранить» («Mañana serán mancebos / Y el Amor los herirá» [303, с.447]). Тут теж обігрується тема любовної рани. Є два варіанти шляху: дорога пісні, повернення до першооснов, що веде до щастя, і дорога весни, метафори любовних пристрастей, яка обіцяє нещастя. Пісенний простір, простір дитинства залишається поза часом, а гонитва за яскравим весняним сонцем обов'язково закінчується трагедією. Із закінченням дитинства життям людини починає керувати час:

¡Ah Primavera! <...>

Los llevas al sufrimiento.

Ese monte es el otoño.

Te hundirás con tu cortejo.

Las alas de tu alegría

No podrán tender el vuelo.

Serás una golondrina

Muerta en la nieve de Enero ... [303, с.448]

О весна! <...>

До страждань їх ведеш.

Ця гора – осінь.

І з почтом потонеш.

Не витримають ширяння

Крила твоєї веселі.

Як ластівка ти загинеш

На снігу січневому...

Безтурботні діти співають і дивляться у небо, їм ще легко дістатися до зірок, вже недосяжних для дорослого. Героїні «Балади ...» вдалося зберегти своє дитинство і здатність бачити по-справжньому тільки завдяки тому, що їй навічно дозволили залишатися у світі фантазії і вигадки. Але рано чи пізно всі йдуть услід за любов'ю, як пішов ліричний герой вірша «Поет і весна», і губляться у «темному лісі» або у «райській синяві», і сліпнуть, і блукають дорогами життя, розриваючись між духовним та тілесним.

Набуття цілісності свого «Я», внутрішньої гармонії стає складним завданням, довжиною у все життя. Звернення до світу народної творчості, до дитячого фольклору, до прихованих у творах мистецтва найдавніших

архетипів, зміна реальності шляхом занурення у вигадане здатне полегшити його і дати правильні підказки. Пошуки вічної поезії відбилися в «Баладі про Червоний Капелюшок». Перекодування давніх архетипів, казкових і фольклорних образів приводить до тісного сплетіння фольклорної (казкової) і авторської системи цінностей на рівні сюжетного та персонального. Історія Червоного Капелюшка, в якій збіглися фантазії з казок та історії про святих, втілює бажання самого автора вислизнути із сповненого трагедіями світу дорослих. Кожне прочитання цієї історії відновлює цілий пласт пов'язаних з нею смислів та ідей, веде нас у подорож, з якої ми повертаємося вже іншими.

2.4. Прощання з дитинством: фінальна точка лінійного руху

Хоча й поет прагнув залишитися в світі дитинства, він прекрасно усвідомлював, що це неможливо. Яскравим прикладом цього є вірш «Діамант» («El diamante») (повний текст вірша див. у ДОДАТКУ Д). Як і в інших поезіях циклу, у ньому звучить тема вічної боротьби поміж життям, що прагне щастя і гармонії, та нестримним космічним циклом, що кожного разу закінчується смертю. Ця лорківська модель світобудови не просто вміщує дитинство, а побудована на ньому. Уже в першій строфі до неймовірних меж розширюється простір: зірка-діамант птахою виривається з темниці, щоб потрапити до іншого Всесвіту. Траєкторія втечі від сузір'їв, «мисливців, що поза людством» [280, с.14] («cazadores extrahumanos» [297, с.202])⁸ пов'язує зоряний світ та земний, в якому визначальне – дитинство. Але ж час не зупинити, не повернути назад, і життя, що відновиться в дітях, буде вже іншим. Поезія для Гарсія Лорки стає єдиним способом позбутися панічного страху перед смертю через його артикуляцію та протиставлення йому дитинства. Сонце і місяць, день і ніч голубицями стрибають у мозку поета і не

⁸ Х. Ерреро (Javier Herrero) тлумачить цей вірш з точки зору християнського світосприйняття і, спираючись на інші випадки використання поетом слова «extrahumanos», доводить, що метафорою «cazadores extrahumanos» Гарсія Лорка позначає «справжніх синів Бога», сповнених любов'ю до «іншої ідеальної любові» [244]

дають забути про час, що стримує і обмежує. Фінальна метафора, хоча й песимістична ззовні, приховує у собі надію: на зміну ночі повинен прийти день, цебро повернеться з норії, наповнене чистою водою, – і життя відродиться через дитинство, хоча й по-іншому. У реальному світі стара тополя, що вже вмирає, передає знання маленьким деревцям. Природа перебуває в гармонії, тому і смерть не страшна, не викликає відрази. Важливо, що для міфологічної свідомості поняття «живий» і «мертвий» абсолютно однозначні. Світ вічний, смерть – лише повернення до вихідного положення, це те саме життя, але в іншому вимірі. Відтак, смерті не існує. Отже, можемо констатувати поступову зміну способу світосприйняття: за межею дорослішання відбувається перехід від лінійної до циклічної концепції часу.

Не випадково, звертаючись до старого-ящірки в вірші «Старий ящір» («El lagarto viejo»), Гарсія Лорка говорить, на перший погляд, парадоксальні речі: запевнюючи, що в того буде вдосталь часу милуватися небом і зірками, коли його будуть їсти хробаки. Равлик-простак, про якого ми вже не раз згадували, злякався темного лісу й не наважився шукати кінця стежини, що веде до зірок. Чи не на тій доріжці зустрів поет старого-ящірку? Старий, навчений досвідом, уже досяг своїх зірок; він уособлює стриманість і гідність свідомого знання (Гарсія Лорка називає його єпископом, філософом, старим професором) і дику, первісну, мудрість («dragón de las ranas» [297, с.242]), «gota de cocodrilo» [297, с.242]). Але пізнання світу продовжується все життя. Ось і ящірка чекає на «милостиню від неба» («la azul limosna / del cielo moribundo» [297, с.242]), на «шматочок зірки» («un céntimo de estrella» [297, с.242]).

Старий-ящірка залишається чекати один. Поетові імпонує його бажання коли-небудь дістатися зірки, ніколи не залишати своєї стежки-дороги. Дорога у віршах Гарсія Лорки – не тільки метафора шляху. Це справжній елемент міфологічного простору, який актуалізується, набуває реальних обрисів, коли хтось (не має значення хто саме: простакуватий равлик, маленька мураха, старий ящірка чи сам поет) починає свій шлях до зірки. «Найбільший хіромант всесвіту» («quiromántico enorme» [297, с.251]) впізнає душі по ледве

помітному татуажу, що залишають ті, що йдуть; із спису, який мітить у небокрай, дорога перетворюється на величезну долоню, по якій безліччю стежок-рисочок розтікаються долі. Саме дорозі доводиться тримати «чотири заснулих візки, / дві акації / та одну криницю без води» («Cuatro carros dormidos, / Dos acacias, / Y un pozo del antaño / Que no tiene agua» [297, с.252]). Числова символіка здається не випадковою: чотири можна витлумачити як сукупність чотирьох першоелементів чи як чотири напрямки світу, два – як сукупність та вічну боротьбу протилежностей чи як світи цей та потойбічний, внутрішній та зовнішній, а один – як позачасовий та позапросторовий центр, якого прагне досягти кожен подорожній). Щонайменше, вона має багато спільного з числовою символікою мандали.

Отже, реалізуючи власний шлях⁹, людина завжди відчувається самотньою, тому що шлях цей розгортається лише для неї одної. Коли відбувається становлення особистості, людина залишається віч-на-віч зі своєю свідомістю. Тому не дивно, що з'являються наповнені оніріями поезії, в яких, звертаючись до підсвідомого, ліричний герой намагається знайти стежину, яка б допомогла йому позбавитися страждань душі в перехідному стані: вже не дитячому, але ще і не дорослому. В поетичних сновидіннях ліричний герой їде верхи на козлі. Якщо і виникають сумніви відносно потрактування образу козла в поезіях Гарсія Лорки, то в останньому вірші збірки «Книга віршів» «Козел» поет подає його в межах античної традиції: козел символізує сексуальне бажання, якому людина не повинна чинити спротив, тому що не спроможна до цього. Фізіологічна сторона кохання є невід'ємним атрибутом дорослого життя, і поет знаходить у собі сили прийняти це. У сновидінні, верхи на козлі, ліричний герой зустрічає старого діда, який каже йому: «Це твій шлях» («Ese es tu camino» [297, с.275]); далі поета намагаються спокусити його власна тінь, переодягнена жебрачкою, одяг, величезний лебідь, змії. В

⁹ Н. Лисюк вживає термін «путь». Семантика міфологічної путі містить у собі поняття про перехід небезпечної, невпорядкованої, неосвоєної, чужої ділянки хаосу, а не космосу. Путь – це зовсім не те, що дорога, шлях. Це поняття, споріднене з грецьким «море» та латинським «міст», означає скоріше перехід; це дорога, яка не є прокладеною заздалегідь [81, с.166–167].

роботі «Психологія і література» К. Г. Юнг говорить про архетип Мудрого Старого, «помічника і рятівника, але так само й чарівника, шахрая, звідника та спокусника. Цей образ спить у могилі несвідомого від початку часів і пробуджується щоразу, коли приходить час безладдя, і фатальні помилки збивають суспільство з правильного шляху. Тому що коли людина губить шлях, їй потрібен провідник чи вчитель, чи навіть лікар» [194, с.51]. І лебідь, і змії – символи амбівалентні, що позначають і чоловіче, і жіноче начало одночасно [180, с.187, 465]. Появу тіні і одягу серед цих образів можна зрозуміти як натяк на відсутність цілісності, як те, що ці речі вказують героєві на неправильний напрямок, адже вони не є власне його суттю, а лише часткою його відбитку на землі, його зовнішністю. І ліричний герой не обирає жодної стежки: дивлячись у небо, він говорить, що для нього дороги немає. Він залишає своє серце на землі та їде далі на козлі, блакитні очі якого осяють Шлях. Похмурий фінал видається безвихідним, розпачливим. Але, насправді, він говорить усього лише про те, що ліричний герой починає рух до справжньої цілісності, справжнього «Я», в якому вже знайдеться місце не лише для ідеального, але і для фізичного кохання, від якого поет більше не буде втекати. Отже, перший крок на шляху досягнення гармонії, повернення душі до стану рівноваги, що була в дитинстві, зроблено. Безвихідь і слабкість дорослого життя можна подолати, повернувши собі «стародавню душу дитини, вигодувану легендою» («Mi alma antigua de niño, / Madura de leyendas» [297, с.248]). І поет розумітиме таємниці живої і неживої природи; ідучи стежками життя до зірок – на небосхилі, в очах, в своєму серці і в нашому – поет зможе сказати, що «здобуває калатанням серця / З ідей в голові благодатне миро!» («...yo extraigo con mi sentimiento / el óleo bendito que tiene la idea!» [297, с.280]).

І нехай стежка губиться в тумані – ліричний герой всеодно відчуває мигтіння зірок у серці. Нехай не знайдені відповіді на найважливіші запитання: чи є справжнє кохання, чи існує добро, чи настане на землі радість, чи не згасне надія, чи потрібні поети, якщо за смертю нічого немає – потрібно

завжди продовжувати шлях. И допомагають у цьому «Світ надії! / Вода прозора! Молодик! / Серця дитячі! / Стародавня душа каміння!» («¡Oh sol de las esperanzas! / ¡Agua clara! ¡Luna nueva! / ¡Corazones de los niños! / ¡Almas rudas de las piedras! ») [297, с.175–176].

Висновки

Ранні вірші Гарсія Лорки, створені у період з 1918 по 1921 роки (збірки «Книга віршів» і «Невидані юнацькі поезії»), пронизує сумна тема розставання з дитинством. Ці перші поезії – сповідь поета про свій душевний стан, спроба самоаналізу на складному шляху дорослішання й пошуку нових цінностей у житті, який може бути представлено як процес духовної ініціації. Духовний варіант міфоритуалу ініціації, що серед міфологічних сюжетів посідає центральне місце, безперечно пов'язаний із переходом ліричного героя на якісно новий рівень свідомості та стає для нього достатньо болісним. Залишаючи дитинство, він зіштовхується з іншим розумінням стосунків між світом і людиною, відчуває свою загубленість у цьому світі, усвідомлюєплинність часу, втрачає віру. Єдиною можливістю досягти внутрішньої гармонії і вийти на новий рівень світорозуміння поетові видається вороття до щасливого часу дитинства.

Отже, на структурному рівні духовна ініціація відповідає міфічному квесту (Н. Фрай) чи формулі обрядів переходу «відхід – випробування – повернення» (Дж. Кемпбелл). Розгляд процесу духовної ініціації за принципами суб'єкт-об'єктної схеми дозволив побачити, що її суб'єктом є ліричний герой усієї ранньої поетичної творчості Ф. Гарсія Лорки, об'єктом – зірки (і як певний недосяжний, космічний локус простору, і як абстрактна ціль, що символізує гармонійний душевний стан), а елементом, що пов'язує їх – нескінченна Дорога, яка займає безмежно великий і одночасно чітко визначений простір. Подорож Дорогою до зірок, які у творчості Ф. Гарсія Лорки є метафорою реалізації власного призначення, ніколи не може бути

закінчена, вона нонфінальна. Поступово метафоричний простір набуває реальних обрисів, хронотоп Дороги актуалізується разом з тим, як суб'єкт ліричного масиву, що розглядається, перетворюється із статичного на динамічний: саме з другим пов'язана можливість подальшого духовного розвитку ліричного герою, яка на композиційному рівні виражається неочікуваними поворотами сюжетної дії.

Потрібно наголосити, що це повернення до дитинства ніяк не допускає інфантилізму та втечі: навпаки, переосмислений дитячий досвід заповнює лакуни дорослого світосприйняття, актуалізує підсвідому енергію, що з дитинства «усмоктувалася» з казкою, легендою і народною піснею, дозволяє досягти гармонії між людиною, світом і поетичним словом. У віршах відтворюється традиційна ситуація слухання: у колі поєднуються усі покоління – діти, дорослі, старі; таким чином, зникає лінійність, необоротність часу, і уможливлюється повернення до міфологічного світосприйняття, яке, за суттю, є зануренням до давніх архетипічних початків. Таким чином, поет відроджує у творчості ініціатичну роль фольклору: пісня, легенда, міф, казка ведуть слухача і оповідача до окремого, унікального світу, що живе, розвивається за своїми законами і змінює учасників. Стан «містичної співучасті» (К. Леві-Брюль), що виникає при взаємодії текста, читача і письменника, уможливлює емоційну та ментальну подорож усіх учасників творчого акту, результатом якої стає нове творіння. Із профанного часу виникає час сакральний, міфологічний, підкорений законам та логіці давнини: зникає різниця між макрокосмом і мікрокосмом. Гарсія Лорка, використовуючи внутрішню логіку народної творчості, знову і знову у своїх віршах усуває часопросторові межі. Максимально чітко міфоритуал ініціації відтворено у «Баладі про Червоний Капелюшок» з традиційною структурою чарвіної казки (В. Пропп), в якій у ролі головного структуруючого елемента виступає пошук, принаймні двохрівневий: не лише казкова героїня шукає реальності з бабусіних розповідей, а й сам поет – і за ним читач – шукає власне «Я» через занурення у специфічний часопростір дитинства, що

співпадає з часопростором поетичної фантазії. У триаді «дитинство – фольклор – поезія» перше є домінантою: через міфологему дитинства поет контактує з традицією і творить образи, в яких по-новому об'єктивується внутрішній світ і починає реалізуватися архетип Самості.

Шлях ініціації – прощання з дитинством і приєднання до світу дорослих – необоротний, людина здійснює його лише раз, тому рух ліричного героя ранньої творчості Гарсія Лорки має лінійний характер. Але поступова інтеграція досвіду дитинства свідомістю дозволяє залишити площинний простір Дороги і замкнути коло часу, зробити перший крок до світу внутрішнього – крок на шляху індивідуації.

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ІНДИВІДУАЦІЇ У ЛІРИЦІ

ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ

3.1 Умови проходження процесу індивідуації

Людина, яка обирає власний шлях, певним чином дистанціюється від колективних цінностей. Якщо ініціація, посвята до світу зовнішнього, – це мандрівка поруч із міфологічним героєм, яку людство за дуже схожими патернами повторює тисячоліттями, то індивідуація – це шлях до світу внутрішнього, який є унікальним для кожного, та який кожен здійснює самостійно. Індивідуація – це пізнання та прийняття самого себе [72] (К. Ламберт). Уособленням сили, що змінює людину і керує нею на шляху особистісного росту, є архетип Божественної Дитини. Саме цей архетип символізує Сомість людини і протиставляється Їго, що сприймається як обмежене уявлення про власну особистість. Без сумніву, якщо К. Г. Юнг і розподілив процес становлення Сомості на два етапи, чітких меж поміж ними бути не може. Перший етап завжди містить елементи наступного, готує підґрунтя для подальшого розвитку. М.-Л. фон Франц у роботі «Процес індивідуації» підкреслює, що для більшості людей роки юнацтва характеризуються станом поступового пробудження, в процесі якого індивідуум поступово починає розуміти світ та себе, пристосовується до зовнішнього світу, що пов'язане з болісними переживаннями. Отже, справжній процес індивідуації – усвідомленої взаємодії зі своїм внутрішнім центром – звичайно починається з відчуття духовного болю. Цей біль – своєрідний «заклик» [156].

Вагання, сумніви молодого поета в першій поетичній збірці здаються тим закличком, що спонукає його обрати власну стежину. Настрій віддаленості від власного «Я» відчувається вже в «Книзі віршів» і не зникає навіть у творчості зрілого Гарсія Лорки. Причиною конфлікту є те, що ліричний герой

хоче жити в минулому, де ще не було багатьох проблем, пов'язаних суто з дорослим життям, але розуміє, що минуле неможливо повернути, що жити минулим – означає не жити зовсім. Надалі ми наведемо приклади того, що повернення до минулого в поетичній творчості Гарсія Лорки дійсно є метафорою вмирання. Ліричного героя віршів охоплює відчай, він не бажає зрілості, тому і «Я» не відчуває цілісності, не знає, який шлях обрати. Однак, не можна стверджувати, що творчість Гарсія Лорки є цілком песимістична: перспектива відновлення у майбутньому цілісності існує завжди. Головне – не піддатися владі минулого, а зуміти інтергувати його в своє нове «Я» і, таким чином, досягти цілісності. Іншими словами, головна мета ліричного героя – подолати, підкорити час. Час у поезіях Лорки персоніфікується, починає займати фізичний простір та стає одним із антагоністів. Він залишає після себе порожнечу. І поет намагається зробити все, що у його силах, щоб подолати недосконалість світу чи знайти шлях гармонізувати її, зробити так, щоб минуле повернулося та стало його часткою. Гарсія Лорку лякають настирливе цокання годинників і швидкоплинність часу, він боїться не виконати власне призначення, не стати справжнім поетом – а значить, не знайти самого себе. Ліричне натхнення, поява віршів для нього завжди пов'язані з болем.

К. Г. Юнг писав, що найзаповітніша мета кожної людини – дати розкритися цілісності власної суті, яку прийнято визначати як особистість [195]. Це стає можливим тільки якщо людина свідомо обирає власний шлях. Як зазначає дослідник, процесу особистісного розвитку повинно дати силу свідоме моральне рішення [189]. Обов'язковими є обидва елементи: якщо відсутня необхідність, то розвиток буде лише результатом примусу волі, а якщо відсутнє свідоме рішення, то він перетвориться на несвідомий автоматичний рух. Юнг застерігає, що розвиток особистості – складний, неторований шлях – обирають лише деякі представники людства. Гідними є ті, хто відповідає «так» голосу «внутрішнього призначення» (первісний сенс виразу «мати призначення» – бути викликаним певним голосом). Усі інші

люди, які не знайшли в собі сили прийняти виклик, зникають в несвідомому, розчиняючись у загалі. Так, повна реалізація цілісності є неосяжним ідеалом, але це не означає, що потрібно полишити спроби: «ідеали є показниками шляху (*курсив мій* – О.М.), а не мети» [190].

У вірші «Роздоріжжя» поет одразу робить вибір йти власним шляхом, навіть цілком усвідомлюючи, з якими труднощами і небезпеками він пов'язаний: «О, як боляче болю / Не відчувати і йти життям / По безбарвній траві / Неясною стежиною» (¡Oh, qué dolor no tener / Dolor y pasar la vida / Sobre la hierba incolora / De la vereda indecisa! [297, с.249]). Тут, як і в багатьох інших віршах, коли зникає свідоме рішення йти особистісною стежиною, зникає й реальний хронотоп, перетворюючись на небуття. І навпаки, «морок душі» розсіюється «перед зорею абетки, туманом книг та слів» («La sombra de mi alma / Huye por un acaso de alfabetos, / Niebla de libros / Y palabras» [297, с.189]). Поет обирає власний шлях і «відсторонюється від колективних цінностей» [146, с.93]. Він розуміє, що цей шлях він повинен подолати самотужки. Герой поринає у неминучу самотність, що майже не викликає у нього ніякого спротиву, приймається як даність. У різних варіаціях повторюється у віршах думка про те, що на дорозі до власної душі, дорозі-бажанні, що є бісектрисою «вічного кута землі та неба» («Ángulo eterno. / La tierra y el cielo» [297, с.490]), він завжди буде один: уночі один йде ліричний герой вірша «Сонце упало», безлюдною залишається дорога у вірші «Штрихи» («Rasgos»). Але, якщо в перших поезіях ще незріла душа поета вагається, сумнівається, то ліричний герой віршів, що були написані пізніше, впевнений у тому, що досягне мети.

Ця впевненість виглядає насправді вистражданою та свідомо прийнятою у контексті всієї творчості поета: чим більше він пізнавав світ, тим більше страшного та брудного бачив у ньому, тим більшої глибини набували його вірші, позбавляючись від дещо юнацько-дитячої наївності, і тим більш впевнено звучить бажання таки досягти тих самих зірок, до яких він так тяжів у юнацтві. У вірші «Прощання» («Despedida») ліричний герой прощається на

роздоріжжі, щоб «стати на шлях своєї душі» («Para entrar en el camino / de mi alma» [297, с.438]), увібравши спогади і важкі часи, «задрижати як ранішня зірка» («y me echaré a temblar como / la estrella de la mañana» [297, с.438]). Поет готовий зробити те, що лякає його найбільше: повернутися в минуле, в спогади, які в його поетичному словнику означають смерть¹⁰. Завдяки досвіду такого метафоричного вмирання ліричний герой сподівається потрапити до саду своєї «білої пісні» («mi canción blanca» [297, с.438]) та наблизитися до бажаних зірок. Заради примарної гармонії він здатний пожертвувати буденним світом, тими, хто його любить і знає. Однак, це не означає, що індивідуалізація, особистий шлях, веде до егоцентризму, відмови від світу: навпаки, часопросторові межі розширюються до нескінченності, поет іде «на тисячу років», поки «Всесвіт не вміститься в його серці» («Hasta que el Universo // quepa en mi corazón» [297, с.388]). Цей рядок тісно корелює з думкою Юнга про те, що, «індивідуалізація не відгороджується від світу, а збирає весь світ у собі» [146, с.93].

За вдалої індивідуалізації «Я» людини та оточуючий світ повинні досягти гармонії. Але процес цей, якщо й зумовлюється на початку зовнішніми чинниками та впливами, проте остаточно детермінований, як ми бачимо, насамперед бажанням та внутрішньою настановою самої людини. На думку М.-Л. фон Франц, людина повинна свідомо підкоритися силі підсвідомого [156]. Зрозуміти власну душу можна, дотримуючись підказок від Самості. В поетичних творах Гарсія Лорки процес індивідуалізації постає метафорою шляху до власного серця дорогами життя. Окремої уваги заслуговує той факт, що сам поет супроводжує слова «corazón» («серце») та синонімічне йому «alma» («душа») епітетом «de niño» («дитячий»): наприклад, у «Баладі на майданчику», у «Світання. Передзвін» («¡Amanecer y repique!»). Юнг стверджував, що, результатом гармонійного поєднання в людині свідомого і підсвідомого стає «трансцендентна функція душі» [191], завдяки якій

¹⁰ Принагідно згадати вірш «Передчуття» («El presentimiento»), в якому минуле і спогади з ним пов'язані, супроводжуються атрибутами смерті («...el campo funeral / Del recuerdo» [297, с.207] – «цвинтар спогадів») чи співвідносяться із нею («Anteayer, // Es lo muerto» [297, с.207] – «Позавчора вже мертве»).

особистість може досягти найголовнішої мети свого життя – повної реалізації потенціалу індивідуального «Я». Приходить час, і людина зіштовхується з символами трансцендентності, що сигналізують про початок внутрішніх процесів у психіці; вони спонукають до самостійності прийняття рішень, переходу з однієї фази життя в іншу. Символи трансцендентності дуже різноманітні за своєю формою і проявами, але завжди допомагають розуму отримати доступ до змісту підсвідомого і, крім того, самі є вираженням цього змісту. Роль цих символів важко переоцінити. Вони зустрічаються в історії і в літературі, в снах сучасних людей, що переживають злам в житті. Символи ці є образами архетипічної природи і описують процес централізації чи створення нового осердя особистості. Головне, навчитися розуміти їхню мову, оскільки всі вони символізують визволення.

3.2. Символи трансцендентності як образи психологічного стану

3.2.1 Множинні та одиничні дитячі образи. Дитячі образи, що постають із підсвідомого та з'являються у системі снів чи актах творчості, є не лише «уламками спогадів про власне дитинство», а й «репрезентацією підсвідомого аспекту дитинства колективної душі» [185, с.357]. Вони маніфестуються, коли йдеться про дозрівання особистості, тобто відбувається індивідуація. Отже, Самість надсилає нам підказки, які створюють певну систему сновидінь, що закономірно з'являються у творчості; щезають та знову повертаються, поступово змінюючись. У поетичній спадщині Гарсія Лорки такими образами-помічниками є образи дітей, які зазнають суттєвих трансформацій від циклу до циклу, означаючи нові етапи індивідуального духовного розвитку поета.

Як вже згадувалося, у «Книзі віршів» Гарсія Лорка прагнув відтворити чудовий період свого дитинства та юнацтва, відтак, появу дитячих образів цілком можна пояснити цим. Але дітей у текстах Гарсія Лорки важко назвати дійовими особами, особливо це стосується «Книги віршів» і юнацької поезії. Ці образи з'являються швидше для того, щоб «виразити фактичний матеріал

про душу, який не дуже легко схопити» [185, с.357].

У більшості ранніх поезій дитячі образи є множинними: тобто Гарсія Лорка використовує збірне поняття «діти». Чимало прикладів можемо знайти у «Книзі віршів». Так, «веселі діти» («los niños alegres» [297, с.176]) несуть весну; «дівчатка в садах» («las niñas de los jardines» [297, с.178]) прощаються з поетом, що залишає дитяче життя; «милим дітям у гаю» («niños buenos del prado» [297, с.184]) розповідає поет про втрачену чудову пору і неможливість подолати час, що для дорослих перетворюється з вічного циклічного на лінійний, незворотній; «діти-крихітки» («niños chicos» [297, с.198]) бачать на небі святого мандрівника Сант-Яго, який запалив зірку в душі їхньої бабусі, «прикрашають своїми усмішками вітер» («horadando con risas al viento» [297, с.178]), вони ж підбирають та топлять у воді тугу, що залишає на дорозі поет. «Діти, що будуть грати на порозі старої таверни» («Ya jugarán los niños en la puerta / De la vieja posada» [297, с.227]) створюють відчуття вічності та оновлення життя. У вірші «Паперова пташка» бачимо, що дитинство – обов'язкова умова творчого акту, запорука відродження життя. Із співаючими дітьми розмовляє поет перед тим, як відправитися на пошуки власного серця («Балада на майданчику»). У поетичній моделі світобудови теж знаходиться місце дитинству: «Читають малі тополі / буквар...» («Los chopos niños recitan / La cartilla» [298, с.202]).

У «Циганському романсеро» діти теж є невід'ємною частиною світобудови, своєрідним п'ятим елементом всесвіту: маленькі циганчата «...співають / про те, який світ брехливий» [280, с.127] («Los niños...cantan / el desengaño del mundo» [298, с.158]), вони ж, маленькі чарівники, дражнять яскраву рибку, що поєднує Кордобу реальну з її відображенням у воді (див. «Сан-Рафаель» («San Rafael»); «зоряною слиною» («salivilla de estrella» [298, с.174]) зцілює Діва Марія малих у «Романсі про іспанську цивільну гвардію» («Romance de la guardia civil española»).

У «Піснях» Гарсія Лорка створює чудові метафори, поєднуючи малий, предметний світ та макрокосм: діти «з'їдають місяць як вишні» [280, с.68]

(«los niños comen la luna / como si fuera una cereza» [297, с.500]), разом із рум'яним хлібом кусають і «стиглий місяць» («Los niños comen / pan moreno y rica luna» [297, с.506]); на кониках з каруселі їдуть невідомими на землі стежками («los niños ven lontananzas / desconocidas de la tierra» [P1, 500]), через вікно бачать, як перетворюється на зграю птахів осіннє дерево («ven convertirse en pájaros / un árbol amarillo» [297, с.519]).

Особливої уваги заслуговують створені Лоркой епітети з головним елементом «дитячий» («de niño, chico»): «nos volvemos mas niños y mas buenos» [297, с.188], «dulce como los ojos de los niños» [297, с.194], «chico es tu corazón» [297, с.223], «cuando era niño y bueno» [297, с.230], «mis labios niños» [297, с.240], «alma antigua de niño» [297, с.248] – «Книга віршів»; «puerta chica de un cielo» [303, с.261], «los ojos muy chicos» [303, с.282], «montes infantiles» [303, с.345], «cielo chico» [303, с.385], «tu frente de niña» [303, с.531] – «Невидані юнацькі поезії»; «ojos chicos de mi cuerpo» [298, с.169] – «Циганський романсеро». Важливо, що порівнянь в лорківському поетичному «арсеналі» не так багато, але вони дійсно майстерні (див. «Гербарії. Книга» («Herbarios: Libro») з «Сюїт»). Прикладів множинних дитячих образів у поезії Гарсія Лорки набагато більше, проте, щоб не переобтяжувати зміст дисертації надміром фактажу, ми лише зауважимо, що усі вони, за незначними винятками, найбільш вживані у ранніх текстах і поступово зникають у пізнішій творчості.

Множинність дитячих образів, на думку К. Г. Юнга, вказує на «репрезентацію ще не здійсненого синтезу особистості. Особистість (відповідно – «Самість») знаходиться у цьому випадку лише на ступені *множинності*, тобто наявне лише «Я», яке, однак, власну цілісність ще не здатне пережити у рамках власної особистості, а лише у спільності з родиною, народністю чи нацією; «Я» ще знаходиться у стані несвідомої ідентичності з множинністю групи» [185 с.362–363]. І дійсно, множинні дитячі образи превалюють у перших віршах, написання яких співвідноситься з дорослішанням поета, розставанням із старим досвідом і надбанням нового, з

болісним розвитком творчої особистості та внутрішньою потребою реалізації власного покликання, що ніколи не проходить легко.

Поступово на зміну множинним образам дітей приходять одиничні. В «Книзі віршів» таких випадків небагато: два з них можна пояснити відтворенням структури міфологічної подорожі в цьому циклі («Como niño abandonado / En cuento que se borro» [297, с.179]; «niña Rosa» [297, с.254]), а ось інший вже можна розцінювати як перші кроки на шляху до індивідуації: у вірші «Передчуття» в образі малюка, що грається в зоряній люльці, якого легко обдурити та який, водночас, володіє таємницями, що нам непідвладні, втілюються ідеї про початок вмирання вже в хвилину народження, про вічне відновлення життя, про довершеність, притаманну дитині, й про те, що дорослому буде дуже важко відновити її. Цей образ, вважаємо, цілковито відповідає юнгівському тлумаченню архетипу дитини: «Він – щось покинуте, але, водночас, щось божественно-могутнє, початок – невидимий і сумнівний, та тріумфальний фінал» [185, с.377].

Із зростанням Гарсія Лорки як майстра слова, усвідомленням власної сутності, пізнанням і частковим примиренням зі світом, у його поезіях починають домінувати одиничні дитячі образи. Особливо багато їх у «Піснях»: наївний хлопчик бажає бути ближчим до мами («Дурна пісня» («Canción tonta»); дівчинку, що потонула у ставі, марно намагаються врятувати рибка та вітер («Ноктюрни з вікна» («Nocturnos de la ventana, IV»); в чотирьох з шести віршів підциклу «Інший світ» («Transmundo») так чи інакше зображено, як щезає для реального світу дитина. В «Романсі про місяць, місяць» («Romance de la luna, luna») смерть маленького циганчати показана як його відхід на небо за місяцем.

У «Дивані Тамаріту» дитина виступає майже як всемогутня істота, надлюдськість якої в тому, що вона здатна керувати власною долею («Газель про темну смерть» («Gacela de la muerte oscura») – як хлопчик викидає в море своє вирізане серце, так і поет бажає вслід за ним вирвати свій центр, повернутися до первісного стану, відродитися. Саме так відроджується

кожного разу хлопчик-день із «Газелі про мертву дитину». Цей вірш розгортається за принципом солярного міфу. На заході сонця дитина вмирає, гине від води, що змиває все минуле, брудне, щоб відродився новий чистий день. У циклі потужно звучить ідея відродження життя через смерть: тимчасове повертається, щоб свідчити на користь вічності. Ліричний герой «Касиди про пораненого водою» бажає, як хлопчик-день, відчувати себе сином Матері-землі, що вмирає та відроджується. І саме дитячі образи у текстах Гарсія Лорки несуть у собі потенціал майбутнього і теперішнє кожного дня: «немає нікого, хто, торкнувшись новонародженого, / забув би нерухомі кінські черепа [280, с.7 174]» («ni hay nadie que, al tocar un recién nacido, / olvide las inmóviles calaveras de caballo» [298, с.345]).

Але така смерть-відновлення, смерть, що очищує та дозволяє йти далі, зникає у сюрреалістичному циклі «Поет у Нью-Йорку». Діти в цьому місті жорстокості з володарів світу перетворюються на жертв, бідують, страждають, вмирають; Гарсія Лорка навіть оточує їх зовсім іншими метафорами: монети пожирають дітей («Світання» («La aurora»)), хлопець їсть шматки вбитої корови з навахи («Корова» («Vaca»)). Дитина в цьому світі вмирає назавжди: малюка Стентона жере рак, і для нього немає спасіння, тому що він відділений від природи, не розуміє її («Малий Стентон» («El niño Stanton»)). Після смерті в Нью-Йорку не буде відродження – тому і не приймає її малий із вірша «Безсонне місто» («Ciudad sin sueño»), який голосно ридає на власному похороні. Там, де немає зміни дня і ночі, немає й сну, відтак – неможливе звертання до підсвідомості, до першоджерел людства, і душа не може розвиватися, для неї не існує виходу. Тому і з'являється вірш «Дівчина, потонула в криниці». Він, як криве дзеркало, відбиває «Ноктюрни з вікна», написані у Іспанії): в обох майже ідентична сюжетна канва – дівчинка тоне, гине від води, але у другій поезії смерть дівчинки насправді видається страшною, оскільки вода, замкнена в коло колодязя, ніколи не вийде до моря, отже, доля утоплениці – назавжди залишатися в мертвому, нерухомому просторі. Юнг вважав, що вигляд дитини зумовлений синтезом свідомих і

несвідомих елементів особистості; як переконуємося, вірші циклу «Поет у Нью-Йорку» дійсно показують умови, в яких духовне зростання, розвиток нездійсненні. Безсоння унеможлиблює перехід, і образи дітей стають перекрученими.

Простеживши еволюцію дитячих образів від множинності до одиничності та проаналізувавши трансформації їхньої сутності та семантичного оточення, ми можемо зробити висновок про наявність синтезу особистості поета, який, однак, у жодному випадку не можна вважати закінченим. Знайти власне серце ліричному герою поки що не вдається (див. вірш «Пісня юнака з сьома серцями» («Canción del muchacho de siete corazones»)): сім різних сердець, що відбиваються в дзеркалах дівчаток, ніяк не перетворюються в одне.

3.2.2. Символіка мандали. Коли новий центр, тобто Самість, поступово з'являється у свідомості, вона починає продукувати певні символи. Потрібно зазначити, що символи ці не стосуються численних стадій та трансформацій процесу індивідуації, а відсилають безпосередньо до нового центру. К. Г. Юнг вважає їх співвідносними із певною категорією, яку він називає символікою мандали [188, с.98]. Дослідник вважає, що до символіки мандали належать всі геометричні фігури, матеріальні чи умовні, котрі взяті в коло чи квадрат: це і циферблат, і рух людини по колу, і лабіринт, і зодіакальне коло, і циклічний час, і, навіть, троянда [180, с.344]. Отже, будь-яку фігуру у формі кола можна тлумачити за символікою мандали, тому що коло – символіка Самості. На думку М. Фордхама, мандала виникає, коли психіка так чи інакше дезорганізується [155].

На нашу думку, в поезіях Гарсія Лорки символіка кола вперше чітко виявляється у «Сумній баладі»: колись у дитинстві поет співав, і наважившись перестрибнути струмок за дівчинкою з романсу, «загубив каблучку своєї долі» («...perdí la sortija de mi dicha» [297, с.184]). Починаючи з цього вірша, мотив втрати каблучки повторюється дуже часто і, як правило, у

тісному зв'язку з дитячими образами.

Віддавна коло, як площинна проекція сфери, символізує цілісність, закінченість і є графічним зображенням мандали; дитина, яка теж є символом цілісності, безпосередньо пов'язана з символікою мандали [185]. Вважається, що коли з підсвідомості з'являються образи мандали, можна говорити про успішне відбування індивідуації. І чим частіше зустрічаються образи мандали у віршах Гарсія Лорки, тим більше відчувається самотність та відмежованість ліричного героя – близьке досягнення мети переносить більшість процесів формування особистості на інтрапсихічний рівень. Розмірковувати про те, як дається поетові прийняття та пізнання самого себе дозволяє й видозміна образу дитини: як зазначалося, він майже повністю втрачає свою множинність і набуває характеру одиниці.

Індивідуація людини відбувається все життя і може припинитися в будь-яку мить. На цьому наголошує Гарсія Лорка у своїх віршах, що традиційно вважають призначеними для дітей (сам поет об'єднав їх підзаголовком «Пісні для дітей» («Canciones para niños»). Цей цикл, присвячений дітям – знайомим поета та написаний як короткі цікаві історії, ще раз підтверджує, наскільки щільним був зв'язок поета з власним дитинством. Гарсія Лорка каже нам про необхідність матері поруч із дитиною, оскільки лише вона здатна захистити її від загрози несвідомого («Дурна пісня»). Звичайна, непримітна подія лежить в основі створення вірша «Морська мушля» («Caracola»), який Гарсія Лорка присвятив дочці директора Студентської Резиденції (див. ДОДАТОК Е). Спів бурхливого моря з крученої мушлі сповнює серце поета, та воно наповнюється морською водою. У вірша є два структурних центри: «caracola» («мушля») і «corazón» («серце»), що пов'язують різноманітні елементи – природне та людське, матеріальне та духовне. Здається, що спіраллю мушлі-мандали ліричний герой йде до центру свого серця, поєднуючи далеке та близьке, важливе та дріб'язкове, природне та людське, універсальне та одиничне, індивідуальне. Море у тексті поета – суть існування та вмирання, радість та прикрість, кров, що струменіє по венах («Балада морської води»

(«La balada del agua del mar»)) – стає тою «лімфою» життя, що допомагає знайти позапросторовий та позачасовий центр.

У віршах циклу «Поет у Нью-Йорку» знову з'являється образ «caracola» (у поезіях «Ноктюрн порожнечі» («Nocturno del hueso») та «Малий Стентон». Але у цих текстах Гарсія Лорка підкреслює його зв'язок з відсутністю життя: рах, що вбиває Малега Стентона, розмовляє з «порожнявими равликами документів» [284, с.28] («el cancer... / hablaba con los caracoles vacíos de los documentos» [298, с.271]), мертві равлики назавжди поховані в легенях слона («los caracoles / muertos sobre el pulmón del elefante» [298, с.622]). У місті, позбавленому сну, людина аж ніяк не може звернутися до підсвідомого і, зрозуміло, не може рухатися вперед. Тому й пройти спіраллю порожніх равликів ліричний герой не може – в них не пульсує вічне життя, як у мушлі, в якій співає море.

Зауважимо, що про речі складні та глибокі Гарсія Лорка часто говорить дуже просто. Вірш «І ящур заплакав гірко» («El lagarto está llorando») розповідає нам історію двох старих ящірок, що згубили свинцеву обручку та ридають. Видається дивним, що через таку дрібничку все їх життя стало марним. Але невідгадлива поезія набуває глибокого філософського змісту, якщо розглядати її не окремо, а в контексті усієї творчості Гарсія Лорки.

Відтак, звернімося до віршів із цього ж циклу «Пісні» з підзаголовком «Інший світ». Назва говорить сама за себе – ці поезії здаються відображенням життя у світі глибин підсвідомого, по той бік реального: щезають кольори та звуки, залишаються лише тіні. До того ж, знову провідним у цих поезіях є мотив каблучки. Перший із семи віршів – «Сцена» («Escena»); в ньому чаклунка пропонує ліричному герою обручку його прабатьків, «за якою сумують сто рук» («Toma el anillo de bodas / que llevaron tus abuelos. / Cien manos, bajo la tierra, / lo están echando de menos» [297, с.564]), але він відмовляється відчутти на руці «безмежну квітку пальців» («una inmensa flor de dedos» [297, с.564]): адже, взявши обручку, він залишить світ реальності. Тому, на нашу думку, у поезії «Шлюб» («Desposorio») ліричний герой, якого

тримає за плечі тінь, готовий викинути каблучку у воду. Однак, дослідник Я. Гібсон трактує появу обручки в цьому вірші по-іншому та пояснює небажання поета взяти її у чаклунки тим, що він нарешті чітко усвідомлює, що не лише нездатний будувати стосунки з жінкою, вступати в шлюб, а й не бажає цього [239, с.127].

У вірші «Німий хлопчик» («El niño mudo») форми кола набуває, матеріалізуючись, голос, що загубив хлопчик. Втрата голосу споконвіку позначає смерть; тиша – атрибут потойбічного, нелюдського простору. Через образ німого хлопчика, голос якого викрав цвіркун, реалізується ірраціональний страх загубитися в глибинах підсвідомого, мороці, та бути поглинутим ними. Крім того, мотив відсутності голосу і звуку чи їхня розламаність у Гарсія Лорки часто вказує на втрату людиною своєї ідентичності. Наприклад, як це відбувається в одному з найскладніших віршів Гарсія Лорки «Самогубство» («Suicidio»), в якому у вмираючого хлопця залишається лише одне слово.

Божевільний хлопчик наважується гратися з дівчинкою-світлом та дорого платить за свій непомікований вчинок: вона відокремлює від нього його тінь, позбавляє його частки себе («Божевільний хлопчик» («El niño loco»)). Обручки-мандали в циклі «Інший світ» ведуть не до того ядра існування, яке шукає поет. Це може бути зумовлено впливом нетрадиційної орієнтації поета: тоді обручка, як символ шлюбу чоловіка і жінки, відкидається поетом. Якщо ж розглядати мандалу як відтворення образу психологічного стану її творця, то можна сказати, що у віршах циклу вона найбільше символізує рух від «буття» до «небуття», від цілісного до розрізненого. Тінь поглинає реальність («Божевільний хлопчик»). Потік тіні з розбитого дзеркала затоплює кімнату, в якій вмирає юнак («Самогубство»). Гарсія Лорка дав цьому віршу підзаголовок «Можливо, сталося через твоє незнання геометрії» [280, с.100] («Quizás fue por no saberte la Geometría» [297, с.568]). Поет пояснює самогубство хлопця тим, що той так і не зміг пройти шлях до центру власної мандали – путь від сфери матеріального, біологічного,

до сфери абстрактного, духовного – до площини геометричних форм [139, с.108]. Драматичне роз'єднання відбулося, але возз'єднання з первісним, позапросторовим та позачасовим центром так і не досягнуто. Отже, хлопчик назавжди залишився в реальності потойбічного. Головна небезпека на шляху індивідуації, шляху до себе, – бути зтягнутим у глибини підсвідомого та ніколи не знайти сили залишити їх.

К. Г. Юнг у своїх роботах попереджав, що пошуки себе не повинні закінчитися егоцентризмом. Відновлюючи міф про Нарциса (цикл «Пісні»), Гарсія Лорка ще раз згадує про це. Він намагається врятувати хлопця, який побачив нескінченний відбиток самого себе у воді річки, показуючи йому інші річі, але навіть сонце вже не здатне врятувати хлопчика, який належить світові тіней, замкнений у троянді на дні ріки. Він загубився у своїх численних відображеннях у воді, втративши справжнього себе, – особистість дезинтегрується, віддаляючись від цілісності. Замість шляху вгору юнак обирає шлях униз. Не можна врятувати й дівчинку, що назавжди замкнена в коло колодязя («Дівчина, потонула в криниці»). Коло – символ цілісності та єдності свідомого і несвідомого – несе й протилежний зміст: актуалізується сема обмеження та залежності. Це відбувається тоді, коли людина не здатна протистояти владі підсвідомого (фактор внутрішній), як у циклі «Пісні», чи коли вона елементарно не бажає здійснювати шлях (фактор зовнішній), як у циклі «Поет у Нью-Йорку».

Можливість спасіння для покрученої цивілізації Нью-Йорку Гарсія Лорка бачить у поверненні до першоджерел, до звичайних людських цінностей, оскільки там, де реальність нагадує страшний сон, спати заборонено. У вірші «Ciudad sin sueño» («Безсонне місто») за допомогою багаторазового повтору заперечного займенника «nadie», підкресленого використання іменників і займенників у однині («el que huye», «un muerto», «el niño», «al que le duele», «al que teme», «aquel muchacho», «aquel muerto», «alguien» [298, с.265–266]) поет створює картину ірреальної самотності людини, тотального роз'єднання. Легкого одужання від цієї хвороби не буде: людині потрібно знову вчитися

жити. Йде новий апокаліпсис: світ мерців, світ скаліченої природи, світ справжнісіньких нічних жахів – усього того, що поза розумінням західної людини – перетвориться на фізичну реальність, яка все розставить по місцям. Коли кожний у примарному світі Нью-Йорку відчує «щелепи ведмедя», отруїться «укусом гадюки та ігуани» та жахнеться від доторку «сухої ручки дитини» («...iguanas y sierpes esperan / ...espera la dentadura del oso / ...la mano momificada del niño» [298, с.266]), тоді відновиться єдність людства, де кожний живе у згоді з собою та природою, де можна говорити «ми», де розквітають квіти реального, а не потойбічного життя: «...побачимо, як блищить у нас обручка й струменять з язика троянди» [284, с.22] («...veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua» [298, с.266]). Саме тоді людина отримає шанс на подальший розвиток – про це свідчить образ моста, який є втіленням зв'язку між двома світами, та має багато спільного з семантикою шляху. В такому семантичному оточенні образ кола вже не несе у собі загрози, безвихідності, обмеженості можливостей людини, а навпаки, виступає як символ мети, цілісності.

3.3. Мотиви сліпоти, зору та дзеркала як маркери на шляху пошуків ідентичності

У творчості Ф. Гарсія Лорки візуальний, зоровий образ, домінує. Створення дуже насичених, фізично відчутних зорових картин – характерна риса його текстів – і це стосується не лише прозових нарисів «Враження й пейзажі», в яких автор зображує читачеві мальовничі картини рідної Іспанії, а головним чином – ліліричних творів. Уже із «Книги віршів» стає зрозуміло, що поетичне світосприйняття Гарсія Лорки – насамперед візуальне. Усвідомлюючи це, у передмові до збірки поет, з усією властивою йому юнацькою ширістю, зізнається, що «пропонує читачеві точну *картину* свого дитинства і юності», «справжній *відбиток* свого серця й душі, які сформувалися під впливом життя, що пульсує навколо, і не так давно

відкрилося *погляду*» [297, с.166] (*Курсив і переклад – О.М.*). Він сам перераховує три вкрай важливі аспекти своєї поетичної творчості: погляд, відбиток, образ. Відтак, цілком природно, що в його ліриці настільки помітною і важливою є функція людських очей.

Безумовно, мотив очей і ряд пов'язаних із ним мотивів неодноразово привертали увагу дослідників. Особливо докладно вони аналізували мотив дзеркала, у ролі якого можуть виступати очі, поверхня води чи саме дзеркало – усі вони належать до парадигми «поверхонь, що відображають» [180, с.223]. Докладний огляд стану вивченості проблеми наведено у нашій статті «Тематизація мотивів зору та дзеркала в ліриці Ф. Гарсія Лорки» (2010) [104].

Отже, візуальне використовується Гарсія Лоркою для розв'язання фундаментальних конфліктів людської душі. Саме завдяки докладному аналізу опозиції «бачити – не бачити», об'єкту та суб'єкту бачення, кута / точки зору, ми можемо інтерпретувати задум поета. У поетичному словнику Гарсія Лорки слів, пов'язаних із семами «бачити» та «зір» не так вже і багато. Домінують дієслова «*ver*» (бачити), «*mirar*» (дивитися) та «*contemplar*» (споглядати); погляд позначається переважно словами «*vista*» і «*mirada*», у кількох випадках слово «*ojos*» (очі) поет деталізує як «*pupilas*» (зіниця) і у двох – «*iris*» (райдужна оболонка); щоб виразити неможливість бачити, поет використовує прикметник «*ciego*» (сліпий) чи дієслово «*no ver*» (не бачити). Отож, розглянемо, як «працюють» ці слова в лорківському поетичному тексті на прикладі вірша з досить чіткою фабулою – «Зустрічі равлика-блукальця». Між значеннєвим наповненням дієслів «*ver*», «*mirar*», «*contemplar*» існує ключова різниця. «*Ver*» означає «сприймати очами предмети під впливом світла», «*mirar*» – «націлювати погляд на який-небудь предмет або спостерігати за діями»; нарешті, «*contemplar*» – приділяти увагу чомусь матеріальному або духовному.

Вірш відкриває досить велика для ліричного твору експозиція; у рядках 14 – 23 саме завдяки протиставленню дієслів «*contemplar*» й «*ver*» створюється напруга й окреслюються грані майбутнього конфлікту: равлик-

простак *споглядає* («contemplar») прекрасну, зовні спокійну Природу й поступається *бажанню побачити* («deseo ver») кінець стежки. Подальший центральний конфлікт можна охарактеризувати як конфлікт тих, хто бачить і тих, хто не бачить, або бачити не хоче. Спочатку равлик зустрічає двох жаб, які лякають його до німоти. Цікаво, що одна з жаб, при першій згадці майже сліпа («casi ciega»), у кінці зустрічі перетворюється в цілковито сліпу («ciega») – така метаморфоза, безумовно, не випадкова. До світу «незрячих», а точніше, тих, що не бажають бачити, належить і юрба мурашок, які катують свого товариша лише за те, що він «бачив зірки». Рефрен «Зірки є на виднокраї» [280, с.10] («He visto las estrellas» (124), «vi miles de ojos» (127), «Yo he visto a las estrellas» (142)), протиставляється безкомпромісній заяві юрби «Ми їх не бачимо зовсім» [280, с.10] («Nosotras no las vemos» (133)). Але іноді від необхідності «бачити» не можна сховатися: от і юрба, що не бажає нічого помічати й відмовляє в цьому іншим, змушена все-таки глянути на небо, коли мурахи уносять на зірку золота бджілка. І знову Гарсія Лорка тісно пов'язує дієслово «ver» з атрибутикою смерті: *побачивши* мертвого товариша, мурахи розбігаються. Така співвідносність мотиву смерті й можливості бачити не так, як інші, зберігається у всій його ліриці. Однак, одразу потрібно підкреслити, що значеннєва наповненість іменникових пар *сліпота-смерть* і *зір-смерть* значно відрізняється. Якщо у першому випадку йдеться про смерть кінцеву, фізичну, то в другому – про смерть міфологічну, тобто про перехід в інший світ, в інший вимір або, якщо використовувати термінологію вчених школи аналітичної психології, про появу якісно іншої особистості, вихід на іншу стадію формування свідомості.

Отже, у вірші співіснують два полюси: бачення («he visto») і сліпота («no las vemos», «gana ciega»), що обертаються навколо своєрідної осі – ключового поняття «смерть». Равлик, начебто, займає проміжну позицію, намагаючись примирити ці два полюси: він поки лише хоче «бачити» і робить перший крок на шляху до цього, проте спроба виявляється безуспішною, і поет знову повертає маленького мандрівника у вихідну позицію: вірш, що відкривався

дієсловом «contemprar», ним же й завершується.

Ліричний герой лорківських поезій прекрасно усвідомлює закони відновлення життя: час є циклічним, разом із природою старіє й відроджується до життя людина: «Січень. / Для старих очей моїх віщий. / Березень. / Свіжим вітром принесений» [280, с.70] («Enero. / Para mis ojos viejos. / Marzo. / Para mis frescas manos» [297, с.504]). Часопростір поезії Гарсія Лорки, як і часопростір первісної людини, розмежований видимими і невидимими кордонами. Ці «міфологічні кордони, що слугують водночас і каналами зв'язку, можуть мати цілковито різну природу» [81, с.129], до того ж, такі межі не завжди фізичні, а й часто фізіологічні (за П. Флоренським, наприклад, існують дотиковий, слуховий, нюховий, смаковий і зоровий, загального органічного почуття різновиди фізіологічного простору [81, с.129–130]). Для тодішньої людини, на відміну від сучасної, зір не був головним інформаційним каналом. Призначення поета – прозирнути в глибину, побачити більше за інших і вплинути на них, а очі стають для нього провідником від серця до серця.

У міфологічній традиції зоровий контакт, погляд, можуть бути вбивчими. Те, що бачить ліричний герой поетичного світу Гарсія Лорки, часто-густо виявляється мертвим, чи вмирає під його поглядом. Він відчуває себе розгубленим через те, що не може відшукати гармонії, та бачить, «як в'януть ірисси, коли голос, заляпаний кривавим світлом, торкається їх» («Y veo secarse los lirios / Al contacto de mi voz / Manchada de luz sangrienta» [297, с.178]), як ламає лілії його уявна кохана з народного романсу («Y vi que en vez de rosas y claveles / Ella tronchaba lirios con sus manos» [297, с.184]); «філософи з рівнини» («filósofas de llano» [297, с.223]) дивляться у води, що несуться до смерті; ніхто не наслідуються заглянути в розкриті очі вбитого, що лежить на вулиці з кинджалом у грудях [297, с.311], так само, як ніхто не хоче дивитися в очі померлого Ігнасьйо Санчеса Мехіаса [298, с.392]; співачка, що відбивається в дзеркалах, веде розмову зі Смертю [297, с.344]; Кармен, яка танцює на вулиці, – втілення смерті, і поет закликає дівчин зашторити вікна й

не дивитися на її фатальний захоплюючий танець [298, с.352]; в очах ліричних героїнь вірша «Останній відбиток» («Reflejo final») дримає кинжал сигірії [298, с.530]; побачивши в місячному світлі Тамару, головний герой романсу «Тамар і Амнон» («Thamar y Amnón») не може встояти перед плотською спокусою, і занапащає два життя – своє й сестри; у «Голосінні за Ігнасьйом Санчесом Мехіасом» («Llanto por Ignacio Sánchez Mejías») ліричний герой, якого ми можемо у цьому вірші ототожнювати з поетом, бачить, як сірий дощ заливає тіло мертвого Мехіаса, і рефреном звучить фраза «Та не хочу її [смерть – О.М.] бачити!» [282, с.55] («¿Qué no quiero verla!» [298, с.385]); поглядами вбито Емілію з «Фабули та круговороту трьох друзів» («Fabula y rueda de los tres amigos»). Дуже часто в поезії Гарсія Лорки погляд і пов'язане з ним коло понять оточується атрибутикою смерті. Іноді поет безпосередньо вказує на такий зв'язок: «Очі твої були смертю» («Tus ojos eran la muerte..» [298, с.442]).

У «інструментарії» символів Гарсія Лорки місяць завжди означає смерть: від місячного світла хоче захиститися ліричний герой «Голосіння за Ігнасьйом Санчесом Мехіасом», щоб не бачити тіла мертвого друга; місяць кличе за собою кохану ліричного героя «Останнього ноктюрна» («Último nocturno»). Зоровий контакт із місяцем – ознака майбутньої смерті: про це попереджує народна пісня, що звучить на фоні розмови цигана з підполковником жандармерії у вірші «Сцена з підполковником жандармерії» («Escena del teniente coronel de la guardia civil»). Маленьке циганча заворожує і втягує у свій гіпнотичний танець місяць, і цигани, що повернулися в кузню, знаходять хлопчика із заплученими очима, які тепер вічно будуть дивитися лише на місяць, але ніколи вже не побачать світу реального [298, с.141]. Місяць – це очі неба, що спостерігають за тим, що відбувається на землі. Над вежами Кордови сяє місяць, а вершникові здається, що на нього дивиться смерть [297, с.526]). Місяць, відповідно до законів стародавнього космогонічного циклу, вмирає й відроджується («La luna está muerta, muerta; / pero resucita en primavera» [297, с.551]), але очі його завжди мертві: «мертвою зіницею» («muerta pupila» [297, с.209]), «порочною зіницею» («pupila viciosa» [298,

с.307]) спостерігає він за людьми з неба, насінням падають у землю його мертві очі («Jehová acostumbra / Sembrar su finca / Con tus ojos muertos». [298, с.209]). Поет хоче і не може позбавити ніч від всепроникаючого, жахливого й одночасно привабливого погляду місяця: «Я хочу, щоби ніч осліпла дуже швидко» [280, с.168] («Quiero que la noche se quede sin ojos» [298, с.336]). Однак, автор прекрасно усвідомлює, що це неможливо, адже світобудову не змінити: люди завжди будуть беззахисними перед силою, що панує вночі і вабить до іншого світу: «...під місяцем із пащею змії, / що працює перед світанком» [280, с.173] («...la luna con la boca de serpiente / que trabaja antes de amanecer» [298, с. 343]).

Порівняння місяця й людських очей не випадкове. Для архаїчної уяви місяць і сонце – це очі неба; до того ж сонце часто сприймається як добре, а місяць – лихе око. Варто звернути увагу на те, що Гарсія Лорка використовує слово «*pupila*» (зіниця) щодо місяця в однині. У міфологічній традиції одне око, як у випадку із Циклопом, символізує зло, як й інші форми фізичного каліцтва, пов'язується зі злим началом, є атрибутом хтонічних персонажів.

Зауважимо, що для Гарсія Лорки погляд людини таїть у собі небачену силу: в ньому – і проекція серця Христа («Символ» («*Símbolo*»)), і вихід для смерті до цього світу: «Смерть завжди приходить / з цих темних ланів» («*La muerte llega siempre / de esos campos ocultos*» [297, с.399]). Метафора про «погляд, що повеліває» у поезії Гарсія Лорки здобуває буквальне значення (див. вірш «Сцена з підполковником жандармерії»).

У багатьох міфологічних традиціях очі – вмістилище душі, вони той «місток», по якому здійснюється перехід між світами. Очі відображають, убирають у себе цілий світ у всій його нескінченності:

*En los ojos se abren
Infinitos senderos.
Son dos encrucijadas de la sombra.<...>
Las pupilas no tienen horizontes. <...>
Al castillo de irás
y no volverás
se va por el camino
que comienza en el iris [297, с.399].*

*У очах розгортаються
стежки без краю.
В них тіней перехрестя.<...>
Зіниці без обрію. <...>
І райдужна оболонка ока
нам відчиняє шляхи
до замку, «у який зайдеш,
але назад не повернешся».*

План реального й план уявного взаємопроникають, невловиме стає цілком фізичним. Нерукотворні візуальні межі набувають втілення: під нашим поглядом розгортається простір шляху, що веде до світу уявного – замку з дитячих народних іспанських казок. У цьому уявно-реальному світі з дитинства ми вперше опиняємось на роздоріжжі та обираємо стежину. Саме тому очі в поезіях Гарсія Лорки уподібнюються перетину, у них поєднуються та міняються місцями внутрішній та зовнішній світи. На перехресті всі дороги сходяться і розходяться, це місце розлуки. Там можна знайти себе, а можна втратити власну суть, що розпадеться на безліч неясних втілень. Мотив перехрестя зустрічається у Гарсія Лорки доволі часто. Наприклад, у вірші «Хрест» («Cruz») з «Поеми про канте хондо»:

*La cruz.
(Punto final
del camino)
Se mira en la acequia.
(Puntos suspensivos.)* [297, с.358].

*Хрест.
(Остання крапка
шляху).
Задивляється у ручай.
(Три крапки)* [280, с.57].

У цій поезії можемо виокремити принаймні три рівні, що, як і завжди в поезіях Гарсія Лорки, тісно переплітаються, виходять один з одного. У площині фізичної реальності читач бачить могильний хрест, що відбивається у воді зрошувального каналу; на метафоричному рівні хрест означає точку зустрічі чи розлуки з власною ідентичністю; на графічному – крапка як розділовий знак, що повідомляє про фінал речення, значеннєвого фрагменту тексту, перетворюється на три крапки, які дають безліч можливостей для трактування і розвитку подій. Перетворення з кінцевого, замкненого, на варіативне, нескінченне, спричинене багаторазовим відбиттям хреста у воді каналу. І як би парадоксально це не виглядало, смерть – завжди лише новий етап; іншими словами, вмираючи в одному стані, людина ступає на шлях відродження в новому. У вірші «Перехрестя» («Encrucijada») навпаки крапка кинджала нескінченну кількість разів подрібнюється у очах: «І скрізь і всюди, / куди не глянь, / я бачу в серці / кинджал» [280, с.34] («Por todas partes / yo / veo el puñal / en el corazón» [297, с.309]) – індивідуальна смерть людини набуває універсального характеру.

Очі – дзеркальні поверхні. Мотив дзеркала, у ролі якого в поезії Гарсія Лорки виступають, як видно з наведених прикладів, очі, поверхня води чи саме дзеркало, є межами поміж цим та потойбічним світом [180, с.223]. Поет, залишаючись у рамках культурного канону, зберігає у своїх текстах традиційну символіку дзеркала: порівнюються з кришталем очі Розрадниці Марії [297, с.382], дівчинка-місяць, яка блукає в гілках дерева, дзеркальцем у руках відбиває сонячне світло дня [297, с.489], маля тримає дзеркало перед Венерою [298, с.413], із дзеркалом місяця в руці зображена ніч у «Оді Сальвадору Далі» («Oda a Salvador Dali»). Однак, незважаючи на високу частотність символіки дзеркала, погляду й відбиття в традиційному змісті й традиційному антуражі, поета насамперед цікавлять таємні, складні виміри душі людини. У одному з «Романсів» («Remansos») без жодного дієслова йому вдається відтворити цілий світ і зробити людину невід'ємною частиною всесвіту: «Кипарис. / (Тиха вода) / Тополя. / (Прозора вода) / Верба. / (Глибока вода) / Серце. / (Вода зіниці)» («Cipres. / (Agua estancada) / Chopo. / (Agua cristalina) / Mimbres. / (Agua profunda) / Corazón. / (Agua de pupila) [298, с.422]»). Як дерева відбиваються у воді, так і серце людини відбивається в очах, віддає себе світу й вбирає з нього відображення. Ці відображення подрібнюються й тривають нескінченно, що вже не можна відшукати початок: «Вітами іду у очах, / А віти ідуть рікою» («Yo en mis ojos, paseo por las ramas. / Las ramas pasean por el río» [297, с.582]).

Таким чином, нескінченно помножуючи відображення, Гарсія Лорка висловлює ідею втрати себе, дефрагментації особистості: шукає й не може відшукати в дзеркалах своє власне серце ліричний герой вірша «Пісня юнака з сьома серцями». У жартівливій, профанно-побутовій інтерпретації поетом відомого міфу про Нарциса красуня Лола не може намілюватися своїм відбитком у воді [297, с.324]; на основі цієї ж давньої історії Гарсія Лорка створює авторський міф про зірочку, що дивиться в річку: у вірші «Кавалер» («Galán») поет називає зірку «срібним Нарцисом» («¡Oh Narciso de plata / en lo alto del agua!» [297, с.412]). Однак, завдання поета – донести до нас більш

глибокі міркування: у вірші-«тіні» «Нарцис» хлопчик, що наважився прозирнути крізь дзеркало води, губить себе. Давній символ води як провідника до потойбічного світу, світу мертвих, знаходить у нашій цивілізованій свідомості інше трактування, і ми стаємо причетні до історії втрати особистості й розчинення її в несвідомому. Іноді поет зображає не навколишній світ у відображенні людських очей, а показує людей у баченні речей. Такий кут зображення дозволяє глянути на людину ніби ззовні, відокремлює її від реального світу, в якому існують інші. Так дивляться «очі» речей на героїню «Сомнамбулічного романсу» («Romance sonámbulo»), відбиваючи зелене світло місяця, що з кольору свіжості й весни – еротичного бажання, перетворюється на колір вмирання й розкладу плоти. Юнак із вірша «Самогубство» бачить, як за ним з шухляди стола спостерігають завмерлі годинники. Але якщо героїня «Сомнамбулічного романсу» вже не бачить нічого навколо, то юнак ще сприймає образи навколишнього світу, поступово зливаючись із ним («El se sintió balcón y torre» [297, с.568]), починає спостерігати за собою ззовні. Він розбиває дзеркало й руйнує зв'язок, перехід між світами свідомого й несвідомого, дозволяючи тіні затопити все навколо.

На думку Н. Денніса, для творчості Гарсія Лорки характерне навмисне відсторонення ліричного героя; воно пояснюється характером однієї із ключових проблем творчості поета: втрати й пошуку ідентичності. Саме тому поет досить часто уникає прямого зображення речей, людей, а показує читачеві лише їхні відбитки [221]. Такий кут зору допомагає об'єднати зовнішню форму і її сприйняття ліричним героєм в одному образі, розширивши його межі. У поезіях Гарсія Лорки фізична обмеженість людського погляду зникає, границі зорового сприйняття усуваються, і от уже – «у зіницях співають два моря» («¡Hay en mis pupilas / dos mares cantando!» [297, с.584]). Або, наведемо ще одну картину: хмари з осіннього піднебесся заповнюють своєю білизною очі ліричного героя, а квітневе піднебесся заливає їх синявою, і як ліричний герой не намагається, не може порушити звичний хід часу: білизна не змішується із синявою («No consigo infundir / lo

blanco en el añil» [297, с.583]). Поет використовує традиційний фольклорний прийом, розкриваючи внутрішній стан людини через стан навколишньої природи. Стрімкий зовнішній світ, що відбивається у погляді героїнь у поєднанні з їхньою зовнішньою стриманістю, відображає всю повноту бурхливих почуттів, збільшуючи трагізм конфлікту: в очах циганки-черниці несуться два кіннотники [298, с.150]; в очах дівчини танцюють дві деревинки, не випускаючи на волю бажання [298, с.584]; лише безмежний смуток, що пливе в погляді героїні вірша «Елегія» («Elegia») дозволяє нам усвідомити масштаб її трагедії.

Тему втрати цілостності поет вирішує також через зображення розбитого чи розламаного на шматки дзеркала, нечіткого відображення, як і неможливості бачити свій відбиток цілком [221]. Поет залучає образи, що міцно ввійшли в нашу свідомість. На відомій міфологемі заснований вірш «Початок» («Initium»):

*Adán y Eva.
La serpiente
Partió el espejo
en mil pedazos,
y la manzana
fue la piedra [297, с.400].*

*Адам та Єва.
Змій
розбив
дзеркало
на безліч шматків,
І яблуко каменем стало.*

Вірш містить у собі головну проблему першої поетичної збірки: розповідь про втрату невинності людством і важку, болісну необхідність дорослішання, що вона спричинила. Поет звертається до Біблійного сюжету, закоріненого в нашому підсвідомому; таким чином йому вдається відійти від особистого і розвинути проблему до рівня універсального. Як причиною зміни у психології людини є знайомство з фізичною стороною любові, так і райська пора людства, пора дитинства, закінчується з появою сексуальних стосунків у житті, тобто з дорослішанням. Аналогія яблука з гріхом, сексуальним досвідом, забороненим знанням взагалі є традиційною, і в поезіях Гарсія Лорки цей образ цілком зберігає свою багатовікову символіку. Метафорою ж втрати раю стає руйнування дзеркала: порушується цілісність відображення – людина втрачає власну цілісність, ідентичність. Цей мотив загубленого раю через руйнування цілісності зустрічається декілька разів.

Гармонія дзеркальної поверхні руйнується сама собою, як у вірші «Є душі, що містять» («Hay almas que tienen»), або ліричний герой, поступаючись своїм бажанням, що коливається між ідеальним і реальним, сам торкається «гріховного» яблука («На смерть Хосе де Сір'я і Ескаланта» («En la muerte de Jose de Ciria y Escalante»), «Мадригал літу» («Madrigal de verano»)). Відтак, щоб знайти, створити власне «Я», потрібно відмовитися від старого; згідно з давніми віруваннями Гарсія Лорка відроджує міфологему води, що перебуває в русі, як джерела розвитку й руху вперед: «Хто йде, / покою не знає. / Вода, що біжить, зірок не бачить» («El que camina / se enturibia. / El agua corriente / no ve las estrellas.» [297, с.435]).

Пошуки власного «Я» – процес болісний і складний, що триває все життя, і є обов'язковим. Як і завжди у Гарсія Лорки, стан ліричного героя виражається через стани природи й навколишнього світу; як людина з дійсно міфологічним мисленням він бачить себе частиною світобудови, тому, доки існують закони природного перебігу часу й організації простору, подальший розвиток і віднайдення гармонії – можливі. Усвідомлення цього прийшло до поета ще на самому початку творчого шляху й виявилось в насправді космічному вірші «Гніздо» («Nido»), написаному в 1919 році. Ліричний герой знає, що шлях попереду не буде легким. Іноді йому дуже важко спілкуватися із власним відображенням, він буквально змушує «наляканий погляд» («ojos asustados» [297, с.484]) зануритися у воду й знову глянути на крони тополь. Часто відображення лякає – у ньому видні лише недосконалі риси: стара тополя, позбавлена зеленого листя й пташиних гнізд у кроні, знайшла у собі сили впасти у воду затоки, покінчивши зі своїм потворним відображенням [297, с.257]; зривається повним розпачі заклик «Не хочу бачити я себе» [280, с.111] («Quiero vivir sin verme» [297, с.589]) сухе апельсинове дерево – просить вирвати його зі світу дзеркал, у яких відбивається лише його нікчемність. Але іноді душа поета грає з рікою, рани зникають: «І дуже легко / від місяця водяного / я відбув на той, що у небі» [280, с.73] («Sin esfuerzo, / de la luna del agua, / me fui a la del cielo» [297, с.510]) – так відбувається тому, що

десь удалечині звучить народна пісня, що будить мудрість століть.

При порушенні гармонії в природі, зникає й гармонія в душі людини. Саме так відбувається у віршах сюрреалістичного циклу «Поет у Нью-Йорку». Іспанського поета, який приїхав в американський мегаполіс улітку 1929 року, вразили величезні хмарочоси, нагромадження скла й металу. У Нью-Йорку ліричний герой відчуває, що його вбиває небо [298, с.247], причина цього в зникненні відображень. Світ великого міста, начебто, замкнений у клітці, небо й будинки шукають, у чому відбитися. На перший погляд парадоксальна авторська метафора про «місто скла й металу», у якому форми, «шукають скло» («*у formas buscan el cristal*» [298, с.247]), ґрунтується на абсолютно реальному образі: адже в цьому місті не залишилося поверхні живої води, у якій будуть грати відбитки. Змінюється й характер образів: якщо на батьківщині про поверхню, що відбиває дерева, небо й погляди гарних дівчин, поет говорить як про срібну («*de plata*»), то озеро Еден викликає в нього асоціації з площиною тарілки («*de plato*»), яка нічого не відбиває, та з якої в жаху дивляться «очі, що не відають сну» («*...el horror de unos ojos despiertos / sobre la superficie concreta de plato*» [298, с.277]); поглядом «непрозорого скла» неможливо побачити любов («*... no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo*» [298, с.247]). У світі поламаної світобудови, у світі дівчат «із хробаком у душі» («*...el canto de la lombriz / en el corazón de muchas niñas*» [298, с.282]), людина не здатна бачити, тому що навіть вітер виступає супроти неї – «тріскають на вітрі ...очі / між алюмінієм та голосами п'яних» [284, с.26] («*...mis ojos se quiebran en el viento / con el aluminio y las voces de los borrachos*» [298, с.277]), а ріки не здатні віддзеркалювати реальність. Порушуються всі найдавніші принципи існування людини в навколишньому світі, адже очі – цей своєрідний міст, перехід між світами зовнішнім і внутрішнім, реальним та уявним, профанним і сакральним – більше не виконують своєї функції. Наприклад, поет не може допомогти Малому Стентону, який вмирає, тому що не здатний пробитися до нього через «два мури очей» («*Mi dolor sangraba por las tardes / cuando tus ojos eran dos muros*» [298, с.271]), а хлопчик не може

вирватися в зовнішній світ, тому що «забризкав тванню зіниці» [284, с.29] («...salpicar de lodo / las pupilas de los que navegan» [298, с.271]). А якщо погляд все-таки зберігає свою функцію посередника в переході між світами, то перехід цей, із легкого й природного для міфологічної свідомості, стає хворобливим і наповнюється жахом: очі мармурового надгробка головної героїні «Елегії» відкривають світу трагічну історію своєї власниці, а очі цвинтарних пам'ятників вірша «Дівчина, потонула в криниці» лише повняться жахом перед темрявою могил.

У всіх поетичних збірках, крім циклу «Поет у Нью-Йорку», образ місяця супроводжує перехід в інший світ. Лорківський Місяць з очами смерті, подібний до грецьких горгон: коли він відбивається у воді ріки, він не шкодить людині, тому ним можна спокійно милуватися (див. вірш «Елегія»). У великому місті небесам немає у чому відображатися, тому місяць виливає своє зле світло на світ унизу. Цей образ здобуває фізичну оформленість, місяць падає в Нью-Йорк, бродить сходами, позбавляючи місто кольору [298, с.308]. У міфологічному мисленні хроматична визначеність є ознакою візуальних кордонів [81, с.130]. Але тут за межу небуття переходить не одна людина – тінь поглинає все місто. Смерть з'являється як втрата ідентичності. Боротися з нею складно, навіть поетові, він відчуває, що зникає. Якщо ситуація смерті у віршах інших циклів одержує дещо героїчне забарвлення, трагічну красу, то в творах нью-йоркського періоду вона стає огидною – йдеться саме про фізичну, остаточну смерть, якої так боявся поет. Але суть відмінності, на наш погляд, навіть не в цьому: поет протиставляє смерть міфологічну смерті фізіологічній, абсолютній, що перебуває за гранню міфологічних уявлень, вона несе із собою порожнечу й огортає нею:

*...He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!*
[298, с.237]

*... Я бачив, як предмети
у пошуках дороги знаходять порожнечу.
Чутні боління пустки в безлюдному повітрі,
в моїх очах — істоти в убранні, без голизни!*
[284, с.6]

Поет кидає виклик місяцю над Нью-Йорком. Його очі – єдина дзеркальна поверхня, у якій може відбитися міське піднебесся: «Ласкаві корови неба пили

з моїх очей» [284, с.16] («En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos» [298, с.261]). Мотив відображення в очах тварин, особливо корів або биків, зустрічається у Гарсія Лорки досить часто; так зберігається символізм цих тварин, що ніби пов'язують небо й землю. Особливо чітко він прочитується у вірші «Чотири жовті балади» («Cuatro balladas amarillas»)¹¹. Пропускаючи світ через себе, відбиваючи його у своїх очах, поет сподівається поновити зв'язок природного й штучно створеного. Адже якщо в цьому мегаполісі немає місця для досвітніх променів, для природних циклів, то його немає й для людини. Закономірно постає питання: а кому ж тоді служить технічний прогрес? Звідси у творчості поета й метафора «знання без коріння» («ciencia sin raíces» [298, с.237]). Нью-Йорк стає для Гарсія Лорки містом смерті й порожнечі: у ньому не залишилося природи, природного плину життя, людина в ньому губить своє коріння, а значить – і себе. Простіше за все – заплющити очі й не бачити нічого навколо, подібно комашці, «любити без очей» («criaturas que aman sin ojos» [298, с.274]). Але поет не йде шляхом відсторонення, він знаходить у собі сили поглянути на реальність широко розплющеними очима й закликає інших зробити те саме у вірші «Безсонне місто».

Між невіданням і стражданням поет обирає страждання, адже страждати – означає жити (Гарсія Лорка зрозумів це дуже рано), а єдиний спосіб здолати біль – прийняти його [298, с.265]). Місто болю й страждань, без коріння і без віддзеркалень, поглинає ліричного героя, руйнує його особистість, робить частиною безбарвного мороку, і лише завдяки складній внутрішній боротьбі йому вдається уникнути руйнування. Поет вирішує стати на бік тих, кому диктує правила несвідоме, міфологічне. Серед них – негри, прекрасні в їх дикій, первісній силі; діти, такі беззахисні й всемогутні одночасно, і поневічена природа, що одного дня помститься місту прогресу. Саме із цих найдавніших джерел поет черпає сили.

Одна із ключових тем лірики Гарсія Лорки – тема пошуку ідентичності

¹¹ Див. вірші «Ciudad sin sueño», «San Miguel», «Romance de nuestra Señora de la barca» і вірш «Vaca», в якому ббивство корови постає як наруга над плодючістю і материнством.

через повернення до дитинства – реалізується й у нью-йоркському поетичному циклі. Особливо гостро вона звучить у вірші «Дитинство й смерть» («Infancia y la muerte»). В основу вірша покладено найдавніший мотив подорожі. Ліричний герой подається на пошуки свого втраченого дитинства, а знаходить лише «тіло, погризене пацюками» [284, с.9] («cuerpecito comido por las ratas» [298, с.490]). Гарсія Лорка звертається до одного зі своїх улюблених прийомів: він відсторонюється й дивиться на себе, свою подорож у дитинство зі сторони. У перших рядках ми стаємо свідками розпачливих спроб повернути минуле: щоб побороти хід часу, ліричний герой їсть гнилі апельсини, старі папери, порожні гнізда, хоча й прекрасно усвідомлює безглуздість і марність таких спроб. Проте для віднайдення нової ідентичності потрібно не повертатися в дитинство, а інтегрувати його досвід у досвід нинішній. Звідси й ця відстороненість: поет заколисує себе-маля, що потонуло в цистерні. Цей вірш – зосередження поетичних тем циклу «Поет у Нью-Йорку»; у ньому через власне особисте, інтимне, Гарсія Лорка розкриває універсальні проблеми: він говорить із нами про глибини людської підсвідомості, про соціальну несправедливість, про онтологічні проблеми. Теми безплідності, приниження, розчарувань у сексуальному житті, зустрічі з фізичною стороною любові обертаються в цьому тексті навколо центральної теми втраченого дитинства.

Ностальгія за прекрасним часом дитинства, який уже не повернути, не залишає поета на всьому творчому шляху, але під час його перебування в Нью-Йорку стає особливо гострою. У вірші «1910» він згадує рай втраченого дитинства. Як відомо, поет любив применшувати свій вік, стверджуючи, що народився в 1900 році. Я. Гібсон припускає, що насправді у вірші йдеться про 1908 – 1909 роки: у цей час батько перевіз родину в столицю, щоб подбати про освіту хлопчиків [239, с.257]. Саме ця подія ознаменувала для майбутнього поета кінець дитинства. Внутрішні відчуття, пов'язані з дорослішанням, він передає, перекодовуючи часові границі на візуальні. Рефрен «Мої очі тисяча дев'ятсот десятого року» [284, с.5] («Aquellos ojos

mios de mil novecientos diez» [298, с.237]) вводить картини з дитинства, актуалізуючи хронотоп того періоду. Але границю, на якій сон зіштовхується з реальністю, переступити все-таки неможливо. Дорослий зір сприймає лише матеріальний бік часу, занепад і запустіння.

Подібне повернення в досвід дитинства через зоровий образ поет використовує не раз. Ліричний герой вірша «Живе небо» («Cielo vivo») теж намагається позбутися всепроникаючої порожнечі. У безживному і знерухомленому світі «між каменів без соку та порожнявих комах» [284, с.27] («las piedras sin jugo y los insectos vacíos» [298, с.309]) не можна побачити «двобою сонця з тілами істотами з плоті й крові» [284, с.27] («el duelo del sol con las criaturas en carne viva» [298, с.309]), єдиним порятунком стає повернення до першоджерел. Очі перетворюються у відправну точку подорожі: герой відкриває для себе світ як новонароджена дитина. У декількох рядках Гарсія Лорка поєднує різні способи сприйняття єдиним поняттям «найперший краєвид» [284, с.27] («primer paisaje» [298, с.309]): ми, начебто, народжуємося разом із немовлям, що поки лише відчуває й чує світ навколо, залишаючись часточкою непоясненого («amor») і цілком матеріального («arenas») одночасно; він ще не скутий простором, не підвладний силі ваги, тому краєвид розширюється до масштабів космічного, належить йому. Цей вірш – повернення до моменту створення світу: далекого до неуявного й парадоксально близького, повторюваного знову й знову. У цій точці міфологічного часу пульсує життя, і немає місця для смерті.

Гарсія Лорка розповідає читачеві про своєрідний феномен дитячого зору, що не знає меж часу й простору. Улюблена ідея поета про універсальність, досконалість та непорушність дитинства актуалізується, серед інших, у вірші «Після проходження» («Despues de pasar»). (див. ДОДАТОК Ж). Через паралельні конструкції в структурі твору Гарсія Лорка відновлює сакральне в профанному житті та прирівнює дитинство до одного з символів центру світу – гір. Гора – образ світу, модель всесвіту, варіант світового дерева, навколо неї будується світобудова [180, с.108]. Гора втілює життя, його вічність,

безперервність, сталість і досконалість. Поет наділяє таким значенням дитинство. Воно – як гори – первинне, непорушне, наділене знанням. В одному із ранніх віршів поета ми зустрічаємо епітет «дитячі» до слова «гори» [303, с.345]), в іншому – у межах одного образу – висловлюється думка про вічне, невинне оновлення природи: «Тремтяче нібо-дитинка, / Що здавна життя відбиває...» («Cielo chico y tembloroso, / Viejo espejo de las vidas...» [303, с.385]). Погляд дитини пов'язує землю й зірки. Зірка стає точкою тяжіння для поглядів дітей і всього Всесвіту. Подібний образ створено у вірші «Очікування» («Espera»). Людина поєднана із природою: «фауна душі» і «ліс світляків» («La floresta infinita / de los luceros / y las faunas del alma» [297, с.491]), затамувавши подих, дивляться в далеку цятку у небі, що от-от відкриє таємницю світобудови й «чарівним молотом» («martillo feérico» [297, с.491]) ущент розіб'є смерть.

Дитячий погляд легко досягає локусу, яким марить ліричний герой усієї творчості Гарсія Лорки, – зірок. Феномен дитинства зберігає характер універсальної категорії, що лежить в основі існування світу. Дитина стає провідником на шляху до знаходження себе, до формування свого «Я». Особливо, на нашу думку, добре це видно на прикладі найкоротшого у творчій спадщині Гарсія Лорки вірша «Комета» («Cometa»):

Cometa
En Sirio
hay niños [297, с.421]

Комета
На Ціріусі –
Є діти [280, с.193]

Назва вірша, що, безумовно, повинна сприйматися і як його перший рядок, закладає принцип усього твору: виведення звичайного із космічного та навпаки. Іспанське «cometa» – це не лише «комета», як космічне тіло, це ще й «повітряний змій»: відтак, зірка, що падає з небосхилу, світу реального, і є такою бажаною й одночасно недосяжною для дорослої людини, це лише іграшка – повітряний змій у світі дитинства. На нашу думку, в наведеному невеликому за обсягом тексті цікавим у літературознавчому аспекті є те, як Гарсія Лорка добирає окремі слова, щоб увиразнити зміст. В іспанській іспанській мові дієслово «бути» можна передати за допомогою дієслова

«haber» або «estar». Лорка вибрав «haber», що підкреслює саме наявність чогось де-небудь, і ми одержуємо – «На Сиріусі є діти». Будь це дієслово «estar», яке вказує на місцезнаходження, зміст би змінився: «Діти знаходяться на Сиріусі».

Кожному читачеві поет дає можливість доторкнутися до створення Світу: він розкриває таємницю зірок на небосхилі та відкриває спосіб досягти власної зірки – не забувати про дитинство. Для поета «зірка» – символ цілісної особистості, підсумок успішної індивідуалізації, формування власного «Я». Немає нічого дивного в тому, що діти, наділені цілісністю від народження – це аксіома, зафіксована у світовій міфології та людському підсвідомому, – так легко досягають заповітної мети лорківського ліричного героя і, у більш широкому прочитанні, самі є його суттю. У баладі «Сант-Яго» за допомогою дієслова «ver» обігрується ситуація ініціації. На початку балади лише якийсь мандрівник і старенька бабуся можуть бачити на небі Святого Якова, який подорожує зі світою. Однак, у поета звичайна побутова ситуація – бабуся показує малечі, що зібралися навколо, Чумацький Шлях – здобуває масштаби космічної посвяти: тепер діти здатні бачити зірки!

У зображенні Гарсія Лорки діти завжди безпосередньо дивляться на оточуючий світ та активно змінюють його. Це, на наше переконання, можна пояснити тим, що дитячу психіку ще не спотворено, не зіпсовано дорослим прагматичним світосприйняттям. Для дітей світ не поділяється на реальний і уявний, вони легко долають межу між вигадкою і правдою, й, переживаючи написане на папері, проспіване у колисковій або розказане у казці, роблять його реальним: лише дітям до снаги побачити «на спині в Пегаса» («¿Y por qué la verán sólo los niños / A lomos de Pegaso?» [297, с.184]) героїню романсу, в яку був безнадійно закоханий у дитинстві поет.

Діти й природа – єдині супутники поета в процесі творення; лише хлопчик і місяць спостерігають за дружніми посиденьками в Резиденції [298, с.471]. Для дитинства не має неможливого: силою уяви дитина може оживити світ навколо й змусити його жити за своїми правилами. Іноді діти здаються

надістотами, богами з міфології, що стежать за світом трохи з боку й керують ним на власний розсуд. Наприклад, у «Вигадці про дона Педро та його коня» («Burla de don Pedro a caballo») явно актуалізується міфологема про Божественну Дитину й найдавніший зв'язок води, дитини й музики, зауважена К. Керенї [187, с.68]. Поет прагне повернути собі погляд на світ тих часів, коли він «був дитиною, був добрим» («cuando era niño y bueno» [297, с.263]; «nos volvemos más niños y más buenos» [297, с.188]), щоб дивитися в очі своєї любові [297, с.263], щоб «очі губилися в щасливих краях» («Y los ojos se pierden / en regiones doradas» [297, с.188]).

Діти живуть в своєму світі, максимально наближеному до ідеального міфологічного, тому бачать по-справжньому, а не у відображеннях, як дорослі, які вже втратили зв'язок з підсвідомим і яким доступні лише тіні речей. Вони – власники справжнього зору: в обезлюдненому світі Нью-Йорку лише діти не піддаються всезагальному обману та ілюзіям. За зовні прекрасними картинами життя, у природності й красі яких дітей переконують учителі, вони бачать їх реальний огидний зміст [298, с.294]. Важливо не просто *дивитися* – важливо *бачити*: на зміну зовнішньому зору, приходить внутрішній, і людина дивиться вже не очима, а серцем, душею («mi corazón ve su ideal lejano» [297, с.284]): «І очі закриваються, увібравши в себе всю лазур» («Y los ojos se cierran comprendiendo / Todo el azul» [297, с.284]). Часто мотив сліпоти в Гарсія Лорки виражає ідею натхнення, опису творчого процесу, що не підкоряється законам розуму та відбувається «наосліп», оскільки заснований на інтуїтивних рухах душі («Нові співи», «Пролог», «Тінь моєї душі» («La sombra de mi alma»), «Перехрестя», «Латинське море» («Mar latino»), «Хуан Брева» («Juan Breva»). Іноді зауважений мотив у тексті підкреслює інстинктивність дій ліричного героя, його нездатність боротися з бажаннями («Пролог», «Ноктюрни з вікна», «Світання»). Ця можливість «бачити» у розумінні поета неподільно пов'язана із цілісністю особистості. Доки свідоме та підсвідоме перебувають у гармонії, людина бачить. Рано чи пізно людина розуміє, що свідомо й підсвідомо частини її особистості існують

окремо, і все подальше життя вона приречена шукати свою «тінь», «другу половинку», що допоможе їй стати цілісною особистістю. І ось подолати весь шлях становлення особистості під силу лише одиницям, які вміють бачити світ по-справжньому. У поезії Гарсія Лорки, як й у світовій міфологічній традиції, найбільш цілісною є людина при народженні і в дитинстві. Ця ідея синтезується у вірші «Плач смерті» («Lamentación de la muerte»): «Прийшов я в цей світ з очима, / а звідси йду вже без них» [280, с.51] (Vine a este mundo con ojos / y me voy sin ellos [297, с. 345]).

3.4. Архетип Великої Матері: багато облич єдиної сутності

3.4.1. Символіка Дерева Життя і жіноча міфологія. В міфологічному світосприйнятті Ф. Гарсія Лорки гармонійний розвиток людської особистості, яка з'являється в процесі індивідуації, можливий лише в разі дотримання одвічних законів світобудови, порушення яких веде до дисбалансу особистості та природи. Вважаємо за доцільне розглянути цю проблему з позиції жіночої міфології, тісно пов'язаної з символікою Дерева Життя.

Дерево Життя – один із центральних символів у світовій традиції, що має універсальний характер і чітко виражений у підсвідомості кожної людини, незалежно від культурної та соціальної приналежності: «...воно пов'язується із родючістю, розквітом, достатком, однак, перш за все, воно є втіленням життя у різних його аспектах і проявах <...> може виступати як символ вічного життя, безсмертя» [139, с.43]. Символічне наповнення поетичних творів Гарсія Лорки багате і різноманітне. На думку дослідників, в рослинній символіці переважають дві конотації: «та, що уособлює річний цикл вмирань і воскресінь, і та, що означає достаток, пов'язаний із родючістю і заплідненням» [207, с.223]. Традиційні архетипи та фольклорні образи стають для поета джерелами натхнення; авторська переробка міфологічного матеріалу приводить до появи нових смислів і змісту. Тому немає нічого дивного, що вже в ранній творчості образи дерев часто стають основою для метафор, які

виражають внутрішній розвиток ліричного героя і самого автора: «Народження кожної з цих поезій схоже <...> на появу нової бруньки на розквітаючому музикою дереві мого життя» [297, с.166]. Цей творчий метод, закладений у першій поетичній збірці «Книга віршів», збережеться назавжди. Часто саме дерево стає елементом, що допомагає відтворити у тексті об'ємну, наповнену ароматами, рухом і звуками реальність:

<i>El remanso del aire</i>	<i>Затока повітря</i>
<i>bajo la rama del eco.</i>	<i>під гілкою відлуння.</i>
<i>El remanso del agua</i>	<i>Затока ріки</i>
<i>bajo fronda de luceros.</i>	<i>під листям світлячків.</i>
<i>El remanso de tu boca</i>	<i>Затока вуст твоїх</i>
<i>bajo espesura de besos</i> [297, с.406].	<i>під короною поцілунків.</i>

Дерево постає як космічний символ, центр всесвіту; листя, крона, густі гілки з площини реального виступають у ролі основи для метафори єдиного гармонійного універсуму, у центрі якого – кохання. Прикладів подібних віршів, де план повсякденної реальності, картина андалузької природи – подих вітру, дзюрчання води, дерево над річкою – раптом розкриває нескінченні горизонти, що дозволяють побачити всю багату архаїчну символіку Світового Дерева, в ліриці Гарсія Лорки дуже багато («Зустрічі равлика-блукальця», «Діамант», «Мала пісня», «In memoriam», «Пролог», «Мертва тополя» («Chopo muerto»), «Дерéва» («Árboles»), «Срібні тополі» («Los alamos de plata»), «Мучеництво святої Олалі» («Martillo de Santa Olalla»), «Деревцé, деревцé» («Arbolé, arbolé»), «–Ожино з сірим стеблом» («Zarzamora con el tronco gris») та ін.).

Цілком логічно, що дерево, як символ послідовностей народжень і вмирань (М. Еліаде) [178], часто виявляється у нашій підсвідомості разом із жіночими образами. У вірші «Чарівна квітка наречених» («El encanto del azahar de las novias») квітуча апельсинова гілочка, простий атрибут нареченої, повертає до життя універсальні цінності, пробуджує підсвідомість людини і показує вірний життєвий шлях:

<i>Presagador de pureza en sexo</i>	<i>Обіцянка чистоти на одрі</i>
<i>Con aroma casto de fecundidad.</i>	<i>З ароматом родючості.</i>
<i>Flor de ensueño en las almas de virgen...</i>	<i>Квітка, про яку діви мріють...</i>
<i>Tenue prehistoria de la naranja</i>	<i>Натяк, що апельсином стане,</i>

Que evocas místico a la cuna...[303, с.226]. *Що люлька колихатися буде...*

Ритми людського життя нерозривно пов'язані з ритмами оновлення природи, з космічними ритмами: у поезії Ф. Гарсія Лорки на цій аксіомі засновано безліч метафор кохання, стосунків між чоловіком і жінкою. Наприклад, у вірші «Арія весни, що так схожа на елегію жовтня» («Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre»), як на картинах італійського живописця Дж. Арчімбольдо, образ весняної жінки, сповненої любов'ю і бажанням, створено з квітів, струмків і подиху вітру [303, с.230]. Жінка, призначення якої – давати життя, прекрасна у своєму первісному, відкритому бажанні: такий порядок речей у природі. Сприйняття гендерних ролей чоловіка та жінки було закладено ще в прадавні часи і закріплено у фольклорі та міфології – на найглибших рівнях нашої підсвідомості. У Гарсія Лорки для актуалізації цієї ідеї служать і елементи з народної творчості, і алюзії на античність, якими особливо яскраво насичені ранні вірші: на тлі квітучої весни, літньої спеки «тріумф плоті» («triunfo de carne» [303, с.49] виглядає цілком природним. Міфологія втрачає своє профанне потрактування як пояснення явищ природи і відроджується як форма мислення. Зміна пір року супроводжується змінами в жінці. Весняна Венера чиста, але її материнське призначення вже закладено («Venus virgen y madre» [303, с.236]), у саяві та спеці літнього сонця торжествує плоть [303, с.49], осіннє умиротворення представляє цілу плеяду жінок, які пізнали любов.

Як ми бачимо, нерідко жіночі образи тісно пов'язані з рослинною символікою, і розташовуються поетом у заростях, на гілках або в кроні дерев. Наприклад, у віршах «Невольниця» («Cautiva»), «Вальс у гіллі» («Vals en las ramas»), «Деревце, деревце», «Красуня і вітер» («Preciosa y el aire»), «Чуттєва балада» («Balada sensual»). Зображення фігур коханців або жінок-спокусниць у гілках дерев не нове для світової культурної традиції. Зв'язок дерева і жінки цілком пояснюється із позицій міфології: «Дерево Життя уособлює жіночий первінь світобудови; у міфологічних та фольклорних текстах з ним часто асоціюються різні іпостасі Великої Богині, яка володіє можливістю повертати

до життя... Ще з Деревом Життя пов'язані божественні пари – ипостась Великої Богині ба бог, який вмирає і воскресає...» [180, с.145].

Але нашу увагу привертає не стільки сам факт появи у поезії Гарсія Лорки жіночої фігури в гілках, скільки її причини і динаміка розвитку. Як завжди у Гарсія Лорки звичайні повсякденні дії та описи стають ключем до виходу на більш глибокі рівні сприйняття. У вірші «Невольниця» дівчинка, що йде гілками дерева, уособлює саме життя. Відображене у маленькому дзеркальці сонячне світло змінюється присмерком – перед читачами розгортається цикл зміни дня і ночі, смерті та відродження. Зникнення місяця, що блукає в кроні дерева, зумовлене появою роси – провісниці світанку: життєве коло циклічне, з його полону не можна вирватися. Лорківська «дівчинка-життя» ідентифікується в цьому вірші з місяцем, який у архаїчних міфологіях «співвідноситься з такими поняттями, як жінка, плідність, смерть, відродження» [139, с.105]. Мінливість земного, «підмісячного» світу, необхідність його періодичного оновлення підкреслюється рефреном «Por las ramas indecisas» [297, с.489]. Три давніх міфологічних символи – Дерево, Місяць, Жінка – об'єднуються поняттям «життя» із переважаючою конотацією «відродження». Найпростіше пояснення – гілки рухаються під вагою дівчини, від віяння вітру – залишає свою часову точку в реальності і звертається до пам'яті предків. Зауважимо, що закріплені у фольклорному матеріалі еротичні конотації, викликані рухом гілок, шарудінням листя, зберігаються і у Гарсія Лорки: тополі, що танцюють в «До Ірене Гарсія» («A Irene García»), два «деревця деревця в непокорі» («dos arbolitos locos» [297, с.542]), в очах дівчини («На вушко дівчині» («Al oído de una muchacha»)) стають метафорами бажання, розшифрувати які легко, якщо залучити фольклорний контекст. У вірші «Арія весни» («Aria de primavera...») тріпочуть у листі троянди, уподібнюючись дівчатам, які страждають від бажання. Ранні вірші Гарсія Лорки часто дуже відверті: вони близькі античній естетиці захоплення земною красою і плоттю, в них жіночі образи – ніби античні скульптури, які ожили, прекрасні богині, дріади, що ваблять подорожнього з листя («Чуттєва

балада»). У «години вакханалій і задоволення» («Horas de bacanal y de placer» [303, с.57]) жінка, «уста якої ніколи не втомляться тремтіти» («Y los labios de su boca / Nunca paran de temblar» [303, с.93], отримує повну владу над чоловіком і всім світом. Під шелест листя олив закладаються основи внутрішнього конфлікту Лорки-язичника і Лорки-християнина:

*Mujer andaluza y triste
Que tiene una fuerza tal
Para manchar la azucena
De San Luis el virginal,
Mujer toda fuerza y sexo,
Mujer de espasmo al besar [303, с.293].*

*Сумна андалузська жінка,
Якій вистачить сили
Заплямувати лілею
Невинну Святого Луїса,
Бажанням палаюча жінка,
Що поцілунком пульсує.*

У вірші «Красуня і вітер», що інтерпретує давній міф, спокусник-вітер уподібнюється Святому Христофору, оливкові дерева «бліднуть» – на перший план виходить не шум листя на вітру (із тильного боку сріблясто-зеленого, майже білого), а співчуття, страх природи, безсилля перед непереможною силою вітру. Дереву біля річки, ніби за змовою, укривають своїми гілками від місячного світла коханців в «Зрадливій жінці» («La casada infiel»). Природа, у якої все спрямоване на продовження роду та відродження життя, не може бути проти любові. У контексті архаїчних ритуалів фізичне бажання є абсолютно природним і необхідним, а значить, гармонійно існує в природі.

Ерос нерозривно пов'язаний із продовженням роду, однак, якщо він випадає з концепції циклічності міфологічного часу, гармонія порушується. На думку Гарсія Лорки, головне призначення жінки – материнство, задля якого розквітає жіночий Ерос. Метафора про «пустоцвіт», «зів'ялу квітку» неодноразово актуалізується в його поезіях і драматичних творах. Можна наразі припустити, що безплідна жінка залишається за межами природного, відкинута, відчужена від нього. Однак, у Гарсія Лорки усі метафори безпліддя базуються на природних процесах і явищах – тільки змінюється їхній знак: природа більше не є енергією, що створює і оновлює, вона несе забуття і знищення; зникає рух: «Давні дами, / яких не кохали, / з кавалерами йдуть / нерухомим гіллям» («Las antiguas doncellas / que no fueron amadas / vienen con sus galanes / entre las quietas ramas» [297, с.474]). Сама назва вірша – «Садіві естампи» («Estampas del jardín») – має подвійний зміст, відкриваючи

читачеві можливості для доосмислення та різнорідних інтерпретацій: це і замальовка сцени в саду, і сліди людей, що колись там гуляли. Сад – місце, що асоціюється з весною, цвітінням, і продовженням життя, втрачає звичний символізм. Перед нами дві паралельні траєкторії: жінки, котрі не знали любові, – нерухомі гілки дерев; незрячі кавалери і безмовні дами – посірілі, вкриті памороззю тюльпани; сліпа юрба – незаймані квіти; «поламані шпаги» кавалерів – крижані апельсини. Нездатність людини знайти своє продовження в дітях, відсутність усіх основних, притаманних живому якостей (зір, голос, любов) вилучає її зі світу живих, зі світу природи: тому й не приносить плодів сад, не ростуть у ньому дерева, тому й гуляють пари, схожі на привідів, яких безжально пожине час, не залишивши навіть слідів.¹²

Стан ліричної героїні вірша «Деревцє, деревцє», яка відмовляється від кавалерів і обирає сірий вітер, тобто, свідомо виводить себе за рамки традиційного життєвого патерну, висловлює парадоксальний приспів із народної пісні, побудований на оксимороні: «Деревцє, деревцє / сухе й зелене» [280, с.83] («Arbolé, arbolé / seco y verdé» [297, с.528]). У ритмі вальсу кружляє осіннє листя, гілки борються з навколишнім світом, не здатні протистояти безжалісному ходу часу. Ритм «Вальса у гіллі» вписується в ритмічний розвиток оновлення природи, підкреслюючи потрібну структуру Дерева Життя. Жінка-дерево вмирає, відроджується в плодах і знову починає рух.

Слідом за народною традицією Федеріко Гарсія Лорка відтворює у ліричних творах річний цикл оновлення природи – цвітіння і плодоношення. Проте міф, інтерпретований поетом, втрачає свій космогонічний характер і перетворюється на есхатологічний. «Дівчинку-життя» – місяць серед листя в «Невольниці» – зображено в момент початку вмирання. Точкою відліку у вірші «Вальс у гіллі» теж стає смерть. Шлях місяця, з яким ми, безумовно,

¹² Часто трагедія безплідної жінки, яка не знала кохання, виражається у Гарсія Лорки через метафори смерті, в основі яких лежить прямий натяк на відсутність однієї чи кількох життєвих функцій (голосу, руху), що розташовує ліричного героя на межі хтонічного світу; або порівняння фольклорного плану, що зараховує людське тіло до світу неживої природи. Див. «Незаміжня на місці» («La soltera en misa»), «Слегія», «Картина юрби, яку нудить».

можемо тут ідентифікувати образ «*niña-monja-dama*», представлений ніби в ретроспекції, поступально. Місяць, що в ранній поезії асоціювався з лимоном, з білим крижаним світлом, у циклі «Сюїти» постає у вигляді грейпфрута та стає жертвою, задушеною у полоні гілок [205, с.130]. Еротичні конотації руху жіночої фігури в кроні дерева, характерні для фольклорної традиції, набувають негативного забарвлення у віршах, об'єднаних заголовком «В саду місячних грейпфрутів» («*En el jardín de las toronjas de luna*») (1923). Прозовий пролог готує читача до подорожі «садом можливостей, садом того, що не існує, але могло або повинно було б існувати, садом непомічених теорій і ненароджених дітей» («...*el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debía haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido*» [302, с.808]. Виключення з нормальних життєвих ритмів, уразливість перед плином часу, пов'язані, на нашу думку, з гомосексуальністю. Відтак, явним стає абсурдний конфлікт між часом і місяцем, який, по суті, сам – втілення циклічності. Руйнується триєдність «дерево-жінка-місяць», тому що загальна мета – продовження і поновлення життя – більше не об'єднує; внутрішнє протистояння набуває масштабу космічної катастрофи: сімені не судилося зацвісти і перетворитися на Дерево Життя. Нічне світило, позбавлене жіночої суті («*Trae sus senos cortados / en un plato de oro*» [205, с.138]), обирає на небосхилі хибну траєкторію. Ліричний герой «Сюїт» опиняється у полоні часу, рух якого веде його до точки смерті, після якої не буде відродження.

«Пісня» («*Canción*»), що закінчує збірку «Перші пісні» і йде після «Невольниці», вже згаданого нами, має з ним схожу образну систему: дівчина, зміна дня і ночі, гілки дерева. Тут варто провести паралелі з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі: ліричний герой «йде по пояс у землі» [298, с.436] – його життя пройдене до середини і рухається у напрямку смерті. Особливої уваги заслуговує те, як трансформуються образи. Дві «темних голубки» («*dos palomas oscuras*») у гілках лавра – сонце і місяць, змінюються двома «мармуровими орлами» («*dos águilas de marmol*»); в останніх рядках ліричний

герой знову бачить голубок – але вже у кроні черешні. У середині вірша з'являється «оголена дівчина» («una muchacha desnuda»), яка, втім, не викликає в ліричного героя жодної реакції. Рух розвивається за кількома векторами: по небосхилу переміщуються денне і нічне світила, ліричний герой іде по життю в пошуках смерті, змінюється час усередині і поза поетичним текстом. Тільки момент зустрічі з «оголеною дівчиною» виявляється поза часом і поза рухом. Настає зміна дня і ночі, коли з небосхилу зникають обидва світила («la una era la otra» [298, с.436]) і на перший план виходить жінка – еротичний символ, обіцянка фізичної любові. Не випадково голубки перетворюються на орлів – птахів, які символізують воскресіння і оновлення. Середина життя, середина вірша, середина добового циклу обрана автором, на наше переконання, для самовизначення, аналізу здійсненого, авторефлексії. У цей момент досить прийняти еротичний заклик жінки-життя, щоб уникнути смерті. Однак, ліричний герой обирає смерть. Він знову питає, де помре. Конкретна точка смерті («У мені на хвості», – сонце казало. / «У горлі моєму», – місяць казав. («En mi cola, dijo el sol. / En mi garganta, dijo la luna» [298, с.436]) зникає з кола часу, випадає з нескінченного циклу зміни дня і ночі, заходів і світанків. Якщо ми звернемося до міфологічного тлумачення, то побачимо, що час, коли з небосхилу зникають обидва світила (сутінки, затемнення або кінець світу), завжди вважався зловісним. Смерть –остаточна, тому що відбудеться поза рамками міфологічного циклічного часу.

На думку М. Еліаде, «Образ дерева ще доволі часто виникає в світі уяви сучасної невіруючої людини, він являє собою шифрограму його внутрішнього світу, драми, що розігрується у його несвідомому та зачіпає усього його психологічного життя вцілому і походить з його власного досвіду» [178, с.131]. Дерева, що «населяють» поетичний світ Гарсія Лорки, дозволяють нам розмірковувати про конфлікти і драми, що хвилюють його творця. Поет часто бере основою своїх творів фольклорні структури, але простота форми і легкість прочитання лише зовнішні. Ці тексти ми можемо умовно розділити на дві групи. Одні з них перебувають у згоді з міфологічним циклічним часом

і ритмами природи, отже – остаточна смерть у них неможлива: основне призначення і природи, і людини збережено – жінка дає життя, Світове Дерево продовжує зростання:

*Cada semilla piensa
Un árbol genealógico
Que cubre todo el cielo
De tallos y racimos [205, с.130].*

*Будь-яке сім'я мріє
стати деревом роду,
щоб гілки його закрили
весь небосхил.*

У іншій групі текстів гармонія руйнується, вони написані ніби «проти» плину часу. Відтак, ми можемо трактувати їх у традиції есхатологічної міфології. Ліричний герой вилучається з життєвого циклу тому, що не може прийняти жінку, а отже – продовжити себе в дітях. Така точка зору, ймовірно, може стати ключовою для розуміння цілого пласту поетичної спадщини Гарсія Лорки, в якому на перший план виходить проблема гомосексуальності та самоідентифікації поета. Конфлікт, що супроводжується складними і болісними внутрішніми переживаннями, стає причиною викривлення звичної образної системи: зміна традиційних лорківських символів, порушення плину часу, смерть. Проектування глибоко інтимних переживань у поетичні тексти дозволяє на якийсь час відновити втрачену душевну рівновагу, Але, на жаль, не здатне змінити реальність:

*Pero el sol y la luna
Nos pierden y despistan
Y bajo nuestros pies muertos
Se amarañan los caminos [205, с.131].*

*Сонце і місяць
Не припиняють – зі шляху збивають,
І під неживими ногами
Кружляють дороги.*

3.4.2. «Комплекс безпліддя». Подруга поета, співачка і танцівниця Енкарнасьон Лопес, «La Argentinista», в бесіді з театральним критиком назвала трагедію бездітної Йерми трагедією Федеріко: «Цей твір – про власну трагедію Федеріко. Найбільше в житті він хотів би бути вагітним і народити дитину... Виносити і народити дівчинку чи хлопчика – ось за чим він скучив усе життя... Я впевнена, що більш за все йому хотілося б дитину... Йерма – це сам Федеріко, її трагедія – трагедія Федеріко» [241, с.9]. Неможливість продовжити існування в дітях (наприклад, у вже проаналізованому нами нами вірші «Пісня» вона виражена через неприйняття жінки і виводить ліричного

героя за межі часових циклів) для Гарсія Лорки пов'язана з абсолютною смертю. На думку Х. Валенте, «Лорка особливо гостро відчував цю другу смерть, або інакше, примітивну форму смерті, якою, по суті, є неможливість народити дитину» [цит. по 241, с.11]. В есе «Риба-місяць» («Pez luna») дослідник вважав безплідність фактично єдиною серйозною причиною, серед інших, зумовлених гомосексуальністю, що спричиняла страждання поета [262]. Ця тема, яку критики зазвичай розкривають на матеріалі трагедій Гарсія Лорки, не менш помітно звучить і у його ліричних творах. Так чи інакше, всі події реального життя впливають на зміни підсвідомості та знаходять відгук у творчості. Мотиви «ненародженої дитини», безпліддя осмислюються й повторюються, починаючи з ранніх віршів. Подорож до самого себе, пошуки власної ідентичності часто постають у поезії Гарсія Лорки у вигляді сновидінь. У основі вірша «Справжні пісні» («Canciones verdaderas») – метафора подорожі на кораблі. У символічному плаванні, ніби запозиченому із середньовічної традиції, ліричний герой переживає потенційно можливі метаморфози: сон породжує фантасмагорію образів, звуків, ароматів, емоцій, які розкривають майбутнє ліричного героя. Як і в багатьох ранніх віршах, у цьому тексті домінує юнацький максималізм, категоричність. Образність прозора і доступна для розуміння: поет створює алюзії на античну культуру й міфологію, часто вживані в його ранніх віршах, щоб відтворити колорит символічного плавання, пов'язаного з міфом про аргонавтів, з подорожжю Одиссея. Корабель виступає як простір переходу, що не належить ні стихії землі, ні стихії води, перебування на ньому може розглядатися як знаходження між життям і смертю. І поет дійсно стоїть перед вибором, страждає від любові, що не породжує, а знищує. Старий Аполон, який стікає кров'ю від стріл Купідона, він обирає шлях невірного почуття, який веде до забуття. Насиченість тексту образами античних божеств (Аполлон, Купідон, Венера-Афродіта, Аврора, подібний голосам Сирен голос Смерті) підкреслює силу фатуму; повітря, простір навколо ліричного героя ніби насичені почуттями і чуттєвістю, від яких він не здатен відмовитися: як переконуємося,

внутрішній конфлікт Лорки-християнина і Лорки-язичника набуває конкретних обрисів. Судну так і не судилося пристати до берега: відкидаючи «божественну настанову» («*templo*»), жінку («*rosa marchita*»), мандрівник вилучається з часового циклу і приречений на вічні блукання в темряві. «Світанок – Весна – безсмертя» ніколи не настануть, тому що він не здатен продовжити себе в дітях.

Той самий мотив відсутності світла та припинення життєвого шляху звучить і в «Пісні розпачу» («*Canción desolada*»). Поет вибудовує дві паралельні траєкторії, розвиток яких пов'язаний із генезою поетичного слова. Ми бачимо два шляхи: перший – легкий і звичний, прийняти другий – під силу не кожному. Ця «тріщина» у свідомості Лорки-людини і Лорки-поета стає дедалі помітнішою і болючішою у міру дорослішання й усвідомлення себе. Істини, що рано чи пізно відкриваються по-справжньому талановитим поетам, стають ясні Гарсія Лорці, коли він починає бачити свою несхожість. Усвідомлення людської індивідуальності породжує індивідуальність поетичну. Шлях поетів з «фальшивої лірою» («*poetas de falsa lira*» [303, с.77]), їх «прекрасні пісні», «троянди, сльози і тумани», «жіночі поцілунки» і «вигадані пристрасті» неприйнятні для нього. Поки що свою «дивну пристрасть» («*rara pasión*» [303, с.79]) молодий поет приймає як щось, що вилучає його зі світу звичайних людей. Барвам, світлу, звуку і руху реальності він протиставляє сновидний позбавлений життя світ, який здається йому справжнім і єдино можливим для власного існування: мовчання («... *no se puede cantar. / El silencio no canta y se siente*» [303, с.77]), «душа – пустеля піску» («*El alma es un desierto de arena...*» [303, с.78]), ранок без світанку («...*jamás tendrá su amanecer*» [303, с.78]), місяць, що зник («*Aparece la rubia mujer. No hay luna. Se esfumó...*» [303, с.78]). Заключну строфу можна прочитувати як два окремих вірша: непарні рядки будуються на яскравих метафорах і епітетах, вони ніби написані за всіма законами витонченої любовної поезії (страждання, душа, любов, серце, що стікає кров'ю, муки Христові); непарні ж рядки лаконічні, прості та жорсткі (див. ДОДАТОК 3).

Ліричний герой обирає трагічний шлях, рішення це дається йому нелегко, адже він свідомо приймає установку, за якої перемога часу над людиною визначена наперед.

Наявний і в ліричних, і в драматичних творах зв'язок смерті та відсутності дітей, дозволяє нам погодитися з думкою дослідниці М. Пуїг Марес (M. Puig Mares) про так званий «комплекс безпліддя» у творчості Гарсія Лорки, зумовлений його гомосексуальністю [262, с.18]. Автори фундаментального дослідження, присвяченого материнським образам в іспанській літературі різних періодів, пов'язують появу цього комплексу із зрілим періодом творчості поета і драматурга, коли усвідомлення власних еротичних схильностей починає проявлятися у драмі як тотальне заперечення життя: «...усі можливі гріхи проти життя – кояться. Ненависть, нелюбов, незадоволеність не мають мери» [262, с.18]. Часто дослідники, які застосовують для прочитання драматичних творів Гарсія Лорки методи психоаналізу та аналітичної психології, приписують і авторові, і його персонажам бажання компенсувати гомосексуальний ерос появою дитини. Деякі результати фрейдистського аналізу драматичних творів Гарсія Лорки з позицій сексуального дискурсу (див. [98, 203, 272]) цілком можуть бути застосовані і для тлумачення ліричних творів, але їх не вистачить, щоб повністю розкрити специфіку лорковського поетичного світу.

Нам здається, що в основі т. з. «комплексу безпліддя» лежить проблема самотності людини. Дитина необхідна не тому, що здатна компенсувати якісь втрачені фрагменти особистості, а тому, що продовження в дітях створює можливість для повноцінного формування індивідуальної особистості, яка, можлива і цінна лише в контексті існування загальної, колективної психології. Адже шлях індивідуації починається з визволення з-під влади нав'язаних ззовні стереотипів та їх критичного переосмислення.

Нав'язлива ідея народження дитини вимагає від Гарсія Лорки подолання. Вилучення зі звичного ходу часу, звичної парадигми розвитку світу і процесу людського життя стає джерелом болючих переживань і найтяжчого

внутрішнього конфлікту, особливо коли ліричний герой намагається прийняти свою абсолютну самотність. Цей біль гостро відчувається у підциклі «Прикінцеві пісні» («Canciones para terminar»), присвяченому Р. Альберті. Ліричне «я», згідно з традиціями народної пісні, зливається з навколишньою природою. Самотнє дерево бачить у водах річки свою смерть; точніше, передчуває її: «Зелена гілка, / вільна від ритму і птаха» [280, с.108] («Verde rama exenta / de ritmo y de pájaro» [297, с.584]). У віршах відображаються складні душевні метання, непростий вибір; нав'язливе бажання бути таким як усі поступається рішенню йти своїм шляхом: «Я. / Тільки я! / Майструючи тачу, / на яку не закотиться моя голова. / Тільки я!» [280, с.108] («Yo. / ¡Sólo yo! / Labrando la bandeja / donde no irá mi cabeza / ¡Sólo yo!» [297, с.585]). Болісність вибору – в усвідомленні повної самотності у майбутньому, беззахисності перед плином часу, в тому, що після тебе нічого не залишиться: «Скільки зусиль мені коштує / відпустити тебе, день! / Ти підеш, сповнений мною, / повернешся, не знаючи мене» [280, с.112] («¡Qué trabajo me cuesta / dejarte marchar, día! / Te vas lleno de mí, / vuelves sin conocerme» [297, с.590]).

Страх і трагедія однієї людини, як це часто буває у Гарсія Лорки, набувають універсального характеру сухій апельсин благає дроворубів позбавити його від муки бачити свою тінь без плодів на гілках. Проте сама природа допомагає знайти вихід, і нерухоме дерево, і апельсин, що не родить, оживають, відбиваючись у вічно рухомих водах річки.

Зауважимо, що сама по собі проблема бездітності не нова для світової літератури і культури. У творчість Гарсія Лорки вона прийшла із сімейних негараздів (перша дружина батька поета не могла мати дітей), зі спогадів дитинства, що пройшло у селі, де безплідний шлюб привертав увагу і ставав предметом пересудів. Безумовно, майбутній письменник не раз чув старозавітні історії про довгоочікуваного сина Сари і Авраама, про народження Іоанна Хрестителя у Захарії і Єлизавети. Цілком зрозуміло, що його творча уява увібрала і трансформувала у текстах ці дитячі враження.

Трагедія жінки, що не зуміла стати матір'ю, стала за основу вірша

«Елегія» (1918). Весь текст будується на протиставленні аполлонівського і діонісійського начал у бутті та свідомості. Придушення тілесного, чуттєвого, спонтанного, оргіастичного не дозволяє отримати перемогу над часом. Безплідна жінка уподібнюється герметичній посудині, що сповнена пристрастями і почуттями. Причина її трагедії – у небажанні або неможливості взаємодіяти з навколишнім світом. Поет порівнює її з «кадильницею, що наповнена бажаннями» («incesario lleno de deseos» [297, с.195]). Героїня, подібно Йермі, живе у мовчанні, тиші: «несе на устах тугу мертвої незайманості» («Llevas en la boca tu melancolía / de pureza muerta» [297, с.195]), на її губах «льодяніє колискова» («Hilando en los labios lo azul de la nana» [297, с.195]), її «поцілунки повні тишею і ритмом стоячої води» («Tus besos... / plenos del silencio... / y del ritmo turbio del agua estancada» [297, с.196]), подібно Андалузії, вона страждає від нестримних пристрастей і мовчить, упокорюючи їх мантильєю, що застібнута до підборіддя. Героїня вірша не спроможна навіть відтворити через називання світ, що її оточує. Перепона між аполлонівською стриманістю, терпимістю і діонісійською свободою, життєвою енергією виявляється нездоланим: «З-поза вікна все дивишся і чекаєш» («Detrás de tus cristales aún miras anhelante» [297, с.197]). Конфлікт виражається через протиставлення внутрішнього, стримуваного («incesario lleno de deseos»; «sexo potente sobre tu mirada»; «llevas en la boca tu melancolía»; «copa de tu vientre»; «en tus manos ... llevas tus ilusiones»; «sueña lejanas visones de cunas»; «hilando en los labios lo azul de nana»; «sufre pasiones gigantes y calla»; «la tristeza inmensa que flota en tus ojos»; «viendo pasar gente de tu ventana»; «¡Qué tristeza tan honda tendrás dentro del alma!») і зовнішнього, бажаного («florecida con las vivas risas fruto de los besos»; «la pasión hambrienta de besos de fuego»; «si el amor dormido tu cuerpo tocara»; «nadie te fecunda»; «siendo una bacante»; «la pasión de una niña recién enamorada»), непухлого, мертвого («melancolía»; «pureza muerta»; «velo infecundo que cubre la entraña»; «hilando en los labios»; «monotonía»; «nunca llegó a tus oídos la dulce serenata»; «cuerpo irá a la tumba intacto de emociones») і живого, пухливого («brotar de sus

senos otra vía láctea»; «a tu cabellera llegarán los dedos que la pulsen como las cuerdas de un arpa»; «ritmo turbio de agua estancada»; «temblores de sangre, de nieve»; «siendo una bacante que hubiera danzado»; «a lo lejos suenan los clamores turbios y confusos de unas campanadas»), реального, вираженого дієсловами теперішнього часу, і можливого, вираженого дієсловами майбутнього часу, умовного способу. «Ставна, палаюча, справжня мати» («¡Oh mujer esbelta, maternal y ardiente!» [297, с.196]) у сприйнятті поета не може бути по-пуританськи чиста: народження, творіння, поява нового життя можливі лише при взаємопроникненні аполлонівського і діонісійського, християнського і язичницького. Так, іноді, соціальні норми і традиції стають помилковими пріоритетами у житті, а слідування їм стає причиною нещастя. У процесі індивідуації жіноче «Я» (Аніма) завершується лише в поєднанні його з чоловічим «Я» (Анімус). У різних виявах К. Г. Юнг знаходить сліди такого з'єднання у всіх культурах і міфологіях, до того ж, заперечення одного з цих елементів веде до катастрофи, до заперечення життя в своїй суті, а значить, до смерті духу. Материнський комплекс, як твердить Юнг, призводить до гіпертрофованості всього материнського, в результаті чого для жінки єдиною метою стає продовження життя. А значить, все пов'язане із світом почуттів та інстинктів заперечується, і чоловік сприймається лише як засіб для досягнення цієї мети. Персональний ерос жінки, що помічає лише свої бажання, розвивається виключно як материнський, а якщо немає любові – жінка перетворюється на руйнівницю свого життя, і життя інших. Так виявляється негативний аспект архетипу матері – «Жахлива мати» [187]. «Негативний аспект виявляється у такої жінки, яка зробила основною своєю метою народження дітей. Чоловіка вона відсуває на другий план, і він для неї, насамперед, – інструмент для створення потомства...» [187, с.222]. У поетичному світі Гарсія Лорки атрибутами такої жінки стають відсутність життя, руху, співвіднесеність з неживою природою. Заперечення всього жіночого, чуттєвого і еротичного означає відмову від любові до чоловіка, а значить руйнує основи суті існування. Якщо жінка не віддає себе чоловікові –

не народжуються діти, в яких триває людина, і переривається життєвий цикл. Саме поняття «мати» виникає тільки разом із появою дитини. У ранньому вірші «Світанок душі» («Crepúsculo espiritual») у незайманій дівчат «мармурові груди» («marfil de senos» [303, с.142]) та «солом'яні черева» («vientres de raso» [303, с.142]). Звертає на себе увагу і вибір дієслова «pasar»: дівчата проходять, не залишаючи сліду на землі. Дієслова того ж смислового ряду («venir», «desfilar», «vagar») обрані й у вже згадуваному нами вірші «Садів естампи». У череві безплідної ліричної героїні «Елегії» «павук тче тенета» [297, с.195]. Нерухома незаміжня жінка на місці має «чорні дині» («los negros melones de tus pechos» [297, с.559]) замість грудей, у своєму вбранні вона навіть не рухається. Лише материнство здатне розкрити справжню жінку, воно наче руйнує оболонку, яка відокремлює зовнішній світ від внутрішніх інтенцій жінки, створюючи гармонію. Коли циганці Анунсьясьйон архангел Гавриїл сповіщає про майбутню дитину, в її грудях народжується «тепле молоко». Згадуючи обряди ініціації, можна сказати, що посвята для жінки завершується лише тоді, коли вона народжує первістка – переходить у фазу продуктивності, позначену творінням – творінням нових речей, ідей, дітей, а найголовніше – себе як особистості. Материнство інтегрує особистість у світ, і пробуджує сакральне, повертаючи до життя стародавню міфологію, що дозволяє побачити мить створення світу, яка оживає щоразу, коли кожна жінка стає матір'ю. Йдеться про появу «цілісної особистості, яка має свою долю в одвічному потоці речей» [187, с.183]. Існування жінки не лише у іпостасі дочки, але і в іпостасі матері допомагає відчувати «часову недетермінованість», у зв'язку з чим «у пам'яті свідомості виникає відчуття, що її життя простягається над поколіннями» [187, с.183]. Так з індивідуального виростає архетип жіночого взагалі.

К. Г. Юнг писав, що у Богородиці безліч імен: «поняття «Велика Мати» належить до царини порівняльної релігії та охоплює велику кількість різних типів богині-матері» [187, с.209]. Гарсія Лорка лише у одній «Елегії» згадує багато з них, наче знайомлячи нас з одвічним станом речей. Його героїня

могла б стати Церерою із золотим колоссям, Дівою Марією, з грудей якої проллється ще один Чумацький Шлях, Венерою, що насолоджується танком та вином, однак у реальності на неї чекає лише доля мучениці, що повинна відмовитися від плотського боку життя. Поет порівнює її з християнськими святими дівами: покровителькою незайманих Агнесою, Кікілією, що забажала до смерті залишитися цнотливою, та Кларою, яка берегла своє тіло, як храм, лише для Бога. Як бачимо, у тексті Гарсія Лорки знову зустрічаються діонісійське й аполлонівське, язичницьке й християнське. Дослідник Х. Ереро (Javier Herrero) доводить, що конфлікт між двома небесами (двома релігіями – язичництвом і християнством) цілком заволодіває поетом у період із 1917 до 1921 року і зберігається до самої смерті у формі менш помітній, але більш глибокій [243, с.1828–1829]. Навряд чи варто шукати сторону-переможницю в цьому протистоянні, адже саме воно стало джерелом багатьох яскравих лорковських поетичних образів. У «Баладі про Червоний Капелюшок» перед головною героїнею постають і християнські святі, й язичницькі боги: перші, у вічній напівдрімоті, давно забуті на курному горищі, статуї ж інших теж здаються позбавленими життя. Проте деяких з них ще пам'ятають люди: в Венері й Амурі «збереглося горіння духу» («...conservan la llama / Del espíritu» [303, с.499], погляд їх рухається, на відміну від «сонних очей» забутих святих. І вже не Амур розпалює в людях вогонь кохання – кожної ночі люди на Землі самі виривають право на любов, тисячами «світлячків-поглядів» підтримуючи життя хлопчика, полоненого християнськими янголами. Цей доволі простий конфлікт, із дещо казковим локальним протистояння двох «таборів», у більш зрілих віршах переходить у площину космічного. У вірші «Тінь» («Sombra») із циклу «Сюїти» знов оживає образ Ієгови-тирана, що споглядає за сонним життям з гігантським космічним годинником у руках. Поет навмисно оголює те протистояння, що звичайно приховане у глибинних шарах підсвідомості:

Por los hondos salones

Va la Muerte.

Meciendo al niño divino

Que no puede dormir [цит. по 243, с.1830].

Салонами без краю

Йде Смерть.

Божественну дитину колихає,

А та не хоче спати.

Лише малюк-Амур, Божественна Дитина, здатна протистояти смерті та

плину часу. Саме архетип Божественної Дитини стає тим рятівним образом, який направляє підсвідомість, що заблукала, і виринає її з сонного туману, в якому живе більшість. Його поодинокий характер, якщо наслідувати думку Юнга, вказує на те, що процес індивідуації проходить успішно, що обрано індивідуальний шлях розвитку. Критики й досі сперечаються, чого ж більше в лорківській творчості – язичницького чи християнського, однак, в завдання поета не входили пошуки «найкращої» і більш «правильної» релігійної установки. Відтак, протиставлення двох світоглядів відображає внутрішнє боріння і процес пошуку власного шляху, результатом якого має стати душевна гармонія. Відмова від античної тілесності, підпорядкування і полон Ероса ведуть, з точки зору поета, до катастрофічних наслідків.

3.4.3. Terra Mater. У 1950 році К. Г. Юнг у праці «Психологічні аспекти архетипа матері» заговорить про трагічне і дуже небезпечне спотворення сприйняття західною свідомістю християнського архетипу матері: «Християнська «Цариця небесна» постає такою, що втратила всі свої олімпійські риси, крім краси, доброти і вічності; навіть її тлінне тіло <...> віднайшло неземну якість нетлінності. Тим не менш у різних алегоріях Божої Матері виявляється певний зв'язок із її язичницькими попередницями – Ізідою (Io) і Семелою» [187, с.243]. Важливо, що на перше місце в архетипі Матері аналітик виводить його зв'язок із землею. У творах Гарсія Лорки роль чотирьох стихій, чотирьох основних елементів теж не можна недооцінювати. Земля в його поетичних і драматичних творах – це дійсно, перш за все, жіночий, материнський архетип, наділений всіма міфологічними властивостями. Сакральність, властива цьому образу в сприйнятті людини релігійної, присутня у лорківській Матері Землі. Великі літери («Madre Tierra» або «Tierra») у багатьох віршах не випадкові («Світанок», «Дауро і Хениль» («El Dauro y el Genil»), «Влітку долина жовтіє пшеницею...» («[En verano la vega amarilla del trigo]»), «Касида про простерту жінку» («Casida de la mujer tendida»), «Сильні акорди» («Acordes mayores»), «Пастух» («Pastor»), «Літанія

струмка» («Letanía del arroyo»), «Світанки розкривають...».

Як і Е. Нойманн, який досліджував роль материнського архетипу в творчості та житті Леонардо Да Вінчі, ми можемо стверджувати, що материнський характер землі для Гарсія Лорки настільки очевидний, що «він сприймає землю як образ живого тіла... Природа – це і є Велика Богиня; вона дарує матері-землі та людській матері душу, яка «годує та одушевляє дитя» [110, с.118]. У космічному баченні земля постає жінкою-матір'ю. М. Еліаде у роботі «Священне і мирське» наголошує на однаковій космічній структурі досвіду родючості та народження, оскільки «жінка містично уподібнюється землі; виношування дитини репрезентується як варіація родючості землі у людській площині» [178, с.93]. У Гарсія Лорки оживають космогонічні міфи: дитина-струмок, народжена від священного шлюбу Матері-Землі і Сонця-Батька («Літанія струмка»), зовсім як людське дитя, лише матері розкриває свої заповітні таємниці («Y a Madre Tierra vas enseñando / Un solo ritmo que tienes tú» [303, с.245]); дбайлива Мати оберігає навіть дорослих дітей («¡Ríos de Granada! / Madre Tierra os salve... [303, с.306]).

Кожна крапля дощу і кожен промінь сонця повертають читача у момент священного запліднення землі та зародження нового життя («Сильні акорди», «Дощ» («Lluvia»), «Літанія струмка»). У віршах Гарсія Лорки можна знайти безліч паралелей із аграрними міфами про запліднення землі, народження нового життя та родючість. Земля завжди перебуває в очікуванні чоловічого первня, в очікуванні запліднювальної сили – дощу, сонця, неба, крові («Касида про простерту жінку») або моря («Місяць сходить» («La luna asoma»)). Еротичні символи і символи родючості у творчості Гарсія Лорки, переважно у п'єсах, досить обширно досліджено й описано літературознавцями і лінгвістами. Наприклад, М. Аранго зараховує до т. з. «запліднюючих» елементів дощ, повітря, землю; також, він вказує на безпосередній зв'язок колосся і квітів апельсина з символікою запліднення, народження [207]. М. Альвар теж вказує на жіночу природу землі та чоловічу – води і повітря [202]. Однак відтворення космічного міфу видатися нам

цікавим, перш за все, з точки зору сприйняття його психікою як «зразкової моделі союзу чоловіка і жінки» [178, с.93]. Кожна жінка несе в собі «космічну модель» (М. Еліаде): «Оголена, нагадуєш ти землю» [280, с.179] («*Verte desnuda es recordar la Tierra* [298, с.354]) – ці слова ліричного героя однієї з касид, звернені до коханої, вказують на священність жінки. Образ жінки-матері і образ матері-землі зливаються у текстах поета в один, але космічного масштабу: у «величезних обіймах» пастух, що живе ритмами природи і розуміє ніч, перестає бути просто людиною і повертається у миттєвість сакрального зародження життя, у той момент, коли у величезне черево падає насіння, якому судилося прорости Деревом Життя: «Невірогідне весілля пастуха і Землі!» («*¡Maravillosa boda del pastor y la Tierra!*» [303, с.245]). Пусте, неживе, «заткане павуками» черево безплідної жінки протиставляється пульсуючій життям утробі заплідненої землі («*Tu vientre es una lucha de raíces*» [298, с.354]; «*¡Oh vientre de la Tierra que canta la cigarra!*» [298, с.361]). У світосприйнятті Гарсія Лорки сексуальність важливіша за утримання і невинність. Так, «родючість в сільському господарстві стимулюється безмежним сексуальним шаленством» [187, с.93]. Відвертий фізичний потяг і здатність людини піддатися йому допомагають повернутися в «космічну Ніч» і забезпечити відродження Життя. Традиційно, Велика Мати в міфології з'являється разом із своїм чоловічим відповідником [187, с.241], тому жіноча самотність, неприйняття іншого приводить в поетичному світі Гарсія Лорки до порушення нормального порядку речей. Природа, Велика Богиня, вмирає, якщо не може виконати своє пряме призначення, що виявляється в продовженні життя – цим пояснюються антонімічні пари в творах: рухливі – нерухомі гілки, проточна – стояча вода, тремтячі – кам'яні жіночі груди, мовчання – спів та ін. Отже, як і в стародавніх обрядових церемоніях, у Гарсія Лорки природна і аграрна теми тісно пов'язані з близькою темою продовження роду – й усі три об'єднуються категорією життя.

Дотримання природних і космічних ритмів, неусвідомлене прагнення слідувати давнім ритуалам, що приховане в глибинах нашої підсвідомості,

допомагає поетові побороти страх перед часом. Народження нового життя, збереження природного циклу включає людину в часове коло та допомагає відчувати себе вічною часткою універсуму, не підвладною смерті: «Людське життя не відчувається як коротка поява у Часі, між двома небуттями; їй передує передіснування, і за нею слідує післяіснування» [178, с.94]. Вибудовується модель лорківського поетичного всесвіту, у якому час і простір мають сакральний характер: це циклічний час вічного повернення і простір, зосереджений навколо *sacrum* центру світобудови, що його повинна віднайти людина. Ця модель проектується з підсвідомості та цілком відповідає міфологічному, архаїчному світосприйняттю.

3.4.4. Повернення до материнського уроборосу. На думку вчених школи аналітичної психології, роль материнського архетипу в психіці творчої людини дуже важлива. К. Г. Юнг в есе «Психологічні аспекти архетипу матері» згадує безліч його аспектів. Часто цей архетип пов'язується з символами родючості та достатку [187, с.216]. До того ж, архетип Матері завжди зберігає свою амбівалентну природу і в ньому співіснують три вкрай важливих аспекти: «її родюче і доброзичливе божество, її оргіастична емоційність та її стигійські глибини» [187, с.217].

У виявах архетипу матері, що з'являється у віршах Гарсія Лорки, актуалізується, насамперед, його позитивний аспект, пов'язаний із турботою та захистом. Материнську любов Юнг називає найбільш зворушливим і незабутнім спогадом у нашому житті, саме вона стає таємничою причиною розвитку та змін, «початком і кінцем всього існуючого» [187, с.27]. Вчений застерігав від ототожнення архетипу Матері і конкретної матері, хоча остання, безумовно, на якомусь етапі є його носієм. «Мати є, за суттю, першим світом дитини і останнім світом дорослого», – написав Юнг [187, с.29]. Мати у віршах Гарсія Лорки залишається поруч із дитиною все життя. З народження вона оберігає сон малюка («Сонет» («Soneto»)), пізніше намагається захистити дитину від помилок, і саме їй «той, що загинув від любові» довіряє нелегке

завдання розповісти всім про його смерть («Померлий від кохання» («Muerto de amor»)). Мати читає поруч, коли ліричний герой повинен прийняти важке рішення («Реальність» («Realidad»)); матусі повіряє смуток «юнак із сімо серцями», який не може знайти одне власне серце («Пісня юнака з сьома серцями»); мати-Велика Ведмедиця годує молоком діток, захищає їх, грізно гуркочучи («Мати» («Madre»)); також, бідною називає Гарсія Лорка зірочку, що не має мами («Стріла» («Flecha»)). Саме матуся відповідає на простакуваті дитячі питання («Балада морської води» («El balada del agua del mar»)). Мати стає першою жінкою, що бачить поруч майбутній чоловік; її завдання – захищати дитину, але не стільки від загроз зовнішнього світу, як від небезпеки, що походить із світу, який не можна зрозуміти, охопити раціональною часткою душі. У психології всіх людей образ матері є універсальним, відтак, дитина схильна проектувати на свою власну матір універсальний архетип, надаючи їй міфологічного фону, наділяючи її авторитетом, нуміозністю [187, с.217]. Мати – найголовніша людина для дитини; саме їй вона довіряє свої таємниці, розповідає про страхи, надії і найсміливіші мрії, нехай навіть абсурдні, нездійсненні чи небезпечні. Лексема «мати» часто згадується в лорківських поезіях: вона стає невід’ємною частиною метафор («Молитва до троянд» («La oración de las rosas»), «Дощ»), уособлень («Забаганка» («Capricho»), «Світло» («Luz»)), звертань ліричного героя («Пісня юнака з сьома серцями», «Дурна пісня», «Померлий від кохання»). Як бачимо, Гарсія Лорка, який ніколи не втрачав зв’язок із народним мистецтвом, звертається до традиційної іспанської лірики, в якій мати завжди була дуже важливим персонажем (роль матері-співрозмовниці в фольклорних творах можна вважати роллю головної героїні [262, с.13]). Присутність материнських образів у текстах поета, вважаємо, є відгомонам народних пісень із дитинства, в яких вони займали провідне місце. Однак, це лише зовнішній, персонажний, лінгвістичний рівень; існує й глибинний, міфологічний, що ґрунтується на особистих, внутрішніх переживаннях і рухах підсвідомості поета. Саме завдяки цим виявам душі земна мати набуває

архетипічних рис, відтак, ми можемо говорити про становлення особистості поета, про складні процеси і вибори.

У період дорослішання людина віддаляється від матері, намагається відторгнути ту частину несвідомого, що пов'язана з материнським началом. Проте, для творчої особистості розставання з жіночим компонентом душі, анімою, – процес набагато складніший. Для Гарсія Лорки втрата материнської турботи синонімічна втраті дитинства, втраті зв'язку зі своїм неусвідомленим. Учені ще й донині не прийшли до єдиної концепції щодо трактування зв'язку матері та дитини: до середини минулого століття про дитину думали як про частину її матері, зі стану злиття з якою вона виходить через конфлікт. На думку Е. Нойманна, в житті дитини є період настільки повного злиття з матір'ю, що мати – це самість дитини [112]. Пізніше почали виокремлювати в дитині самість, відмінну від материнської (М. Фордхем); а міра відмежування від матері збільшується пропорційно розвитку [155]. Отже, мати спочатку сприймається кожною людиною як захисниця. Виношування в утробі трансформується у материнські обійми: мати тримає дитину на руках, годує її. Гарсія Лорка не розділяє образ конкретної матері та матері універсальної, архетипічної. Основна домінанта його віршів – життя, що існує скрізь, і в макрокосмі, і в мікрокосмі, підпорядковується одним і тим самим законам. Як дитина невіддільна від матері, так і людина втрачає себе без матері-Землі. Повернення до матері дозволяє пізнавати суть речей, ажде знову робить людину часткою універсуму, позбавляє її самотності:

*Madre Tierra recibe
El alma de las cosas. <...>
¡Ay de los que suspiran
Por el cielo estrellado,
Sin pensar que una estrella
De ese cielo soy yo! [303, с.400]*

*Матір-Земля сприймає
Сутність речей. <...>
Шкода тих, що сумують
За зоряним небосхилом,
І навіть не розуміють,
Що серед зірок на небі – я!*

Ті зірки, що їх так бажає сягнути поет, дорога до яких стає шляхом і метою його індивідуації, виявляються зовсім поруч. Вони самі «падають у чашу матері-Землі» («...caen en la taza / Que es nuestra Madre Tierra» [303, с.298]); усвідомлення себе дитиною універсальної Матері, Великої Матері, Матері-Землі, наближає до розуміння самого себе, до формування цілісної

особистості, в якій несвідоме гармонійно співіснує із зовнішнім світом.

Один із ранніх віршів – «Молитва» («Oración») – видається роздумом над секретом поетичного дару. Автора хвилює питання, що в усі часи не давало спокою поетам і здатне будь-кого сповнити розпачем: хиткість реального, нездатність вимовленого слова передати суть, відсутність порозуміння між людьми. Єдиним виходом йому здається повернення у дитинство, точніше, повернення в материнські обійми:

*Quiero ser como un niño
Rosado y silencioso
Que en los muslos de armiño de su madre,
Amoroso,
Escuchara un dialogo de una estrella con Dios.
<...>*

*Хочу бути малим,
Рожевощоким, тихеньким,
Щоб на білосніжних руках у матусі,
Легідно лежати,
Слухати, як зірка говорить з Богом. <...>*

*Que yo quiero dormir bajo el cielo
Como puro de niño dormía
Bajo el cálido seno de madre
Arullado por su melodía [303, с.265–268].*

*Хочу спати під небом,
як незаймана дитинка,
під гарячими грудями,
уколисаний матері співом.*

Простір, в якому взаємодіють мати і дитя носить космічний характер. Е. Нойманн називав такі взаємини «ситуацією первинного раю» [112]: дитина ніби включена в ніжну посудину, що її утримує і представляє собою матір, світ, тіло і самість в єдності. Повернення до материнських обійм, під «гарячі материнські груди», по суті, дозволяє знову замкнути коло, яке символізує фазу Уроборосу. Термін «уроборос» в аналітичній психології використовується на позначення єдності психічної реальності, що виключає опозиції [112]. Знову й знову, переплітаючи індивідуальні та універсальні образи, поет опиняється в точці прощання з дитинством, що відповідає міфологічній втраті раю. Розділення свідомого та несвідомого, Его і Самості рівноцінні розділенню світу на внутрішній і зовнішній, перериванню «нескінченного циклічного часу і законів буття» [139, с.208]. У Гарсія Лорки дуже гостро відчувається туга за цим «великим колом», станом, коли не відчувається різниці між зовнішнім і внутрішнім, коли власний простір людини єдиний з усім, що прийнято позначати «зовнішнім» («Живе небо», «Дорога» («Camino»). Дорослішання для поета асоціюється з «вигнанням із Раю», втратою контакту з несвідомим. Все життя людині належить

відновлювати втрачену гармонію, знову шукати «свою зірку»:

*Y marcho por la senda
En espera gloriosa de una estrella lejana
Que es mía nada mas... [303, с.265]*

*Іду стежкою,
Сподіваюсь, що відшукаю славу зірку,
Що давно мені не належить...*

У міфології Уроборос представлений як змії, всесвіт, що оперізує «небо, землю, води і зірки, тобто всі елементи як старіння, так і оновлення» [110, с.99]. Варто наголосити, що з точки зору аналітичної психології в результаті індивідуації людина повинна інтегрувати свою особистість, тобто об'єднати високе та низьке, небесне і земне, і ця єдність «виявляється як мандала, як Велике Коло, що, подібно Великій Богині, включає в себе небо і землю» [110, с.115]. Повернення до образу матері стає, на наш погляд, у віршах Гарсія Лорки свого роду спробою відтворити архетипічний простір, в якому вірне формування Его та інтеграція особистості будуть менш болісними, адже тільки мати назавжди залишається «незмінною»: «...єдине в житті зміни і зради не знає – / мати» («... la madre es lo único cierto / Que en la vida podemos gozar» [303, с.269]). Однак, поступове відмежування від матері, наділення її міфологічними рисами, над'якостями – неминуче. У «Дурній пісні» в жартівливій формі поет звертає нашу увагу саме на позитивний аспект архетипу Матері, Матері-захисниці. Вона повертає дитині відчуття безпеки і захищеності, тобто існування у впорядкованому світі. Як у міфології архетип Великої Матері набуває форми прядильниць, «створює тканину, що є різною структурою світу або життя, і охороняє її» [112], так і в лорківському вірші мати захищає сина від світу, обіцяючи вишити його зображення на подушці.

Відомо, що християнський варіант архетипу матері – Діва Марія, яка, по суті теж є «землею, яка народила Христа» [187, с.243]. Біблійна тематика зберігається у Гарсія Лорки протягом усієї творчості. Цілком природно, що поет не раз звертався до образу Діви Марії, на втілення якого значно вплинули й дитячі враження, і традиційні іспанські свята. У циклі «Циганський романсеро», певно найбільш насиченому християнською релігійною символікою і традиційними біблійними сюжетами, циганська реальність і біблійна образність переплітаються і взаємодіють, породжуючи своєрідні

«сновидні» тексти. Святі та звичайні цигани діють у межах релігійної фабули, до того ж, перші живуть за законами андалузьких циган.

Сюжет вірша «Сан-Габріель (Севілья)» («San Gabriel (Sevilla)») є варіацією на тему євангельської розповіді про те, як архангел Гавриїл посвячує Марію у таємницю народження нею Христа (Лк.1, 26 – 38). Ім'я молоді циганки «*Anunciación*», до якої приходить Святий Гавриїл, перекладається як Благовіщення. Але якщо християнська релігійна традиція не концентрує особливої уваги на зовнішності ані Гавриїла, ані Марії, яку загалом прийнято зображувати в «розкішній синій сукні», що «дозволяла показувати тільки груди» [2, с.670], то поет оточує появу архангела справжнім блиском, «одягає» на нього розкішний строкатий костюм, – відновлює на папері яскраві «пасос» (процесії) Страсного тижня. Варто зауважити, що, схожий образ Святого Гавриїла наявний у ранньому вірші «Молитва зі старої вежі» («*La oración brota de la torre vieja*»). Звертає на себе увагу і безліч квітів: Святий Гавриїл з'являється в оточенні жоржин та лілій, зірки на небі перетворюються у дзвоники і безсмертники, обличчя Анунсьясьйон розквітає жасмином. Кожна квітка викликає цілий ряд асоціацій, закріплених у фольклорі; сад, що росте разом із текстом вірша («*junco*», «*manzana*», «*dalia*», «*palma*», «*azucena*», «*campanilla*», «*jazmín*», «*clavellinas*», «*almendra*», «*siemprevivas*»), виводить читача на рівень символіки родючості, достатку і безсмертя. Зіставлення циганського колориту та біблійного пейзажу ілюструє типово лорківське сприйняття релігії, де буденне і міфологічне переплітаються, створюючи якусь специфічну реальність поза часом і простором. Анунсьясьйон – майбутня «ста родоводів мати» [280, с.130] – з'являється перед нами неможливою циганкою; її образ наповнений еротизмом, рухом, бажанням життя і кохати. Саме тіло Анунсьясьйон, а не душа, перебуває в очікуванні любові: вона сама, напіводягнена і освітлена місячним сяйвом, відкриває двері гостю. М. Аранго нагадує про роль місяця і місячного світла у відновленні архаїчної концепції життєвого циклу [207, с.195]. Лише явне Біблійне походження імен головних героїв заважає інтерпретувати текст вірша як

історію коханців. У лорківській міфологемі Діви Марії підкреслюється, насамперед, материнський аспект, відтак, тотожність всіх іпостасей архетипу Великої Матері відновлюється: Мати-Земля, Діва Марія і Єва. Поєднання Гарсія Лоркою в образі Марії рис двох образів є навмірним. І дійсно, Марія слухає святого посланця так, як Єва слухала змія. Ім'я циганки обрано не випадково – адже саме в момент Благовіщення відбувається непорочне зачаття. Цей момент повідомлення святої вісті в поетичному універсумі передається крізь призму людських переживань: чоловік спокушає жінку, проте, людська особистість розчиняється в універсальному архетипічному вимірі. Покликаючись на термінологічний інструментарій Е. Едінгера, ми можемо говорити про «психологічну незайманість» Анунсьясьйон, яка чиста, тому що не затьмарена особистими потребами і бажаннями (Е. Едингер) [174]. Ця історія універсальна; як підкреслює Дж. Кемпбелл, вона розповідається у всіх куточках світу з різною одноманітністю у своїх основних рисах [60, с.291]. Відтворення цього сценарію є потрібним, коли Его починає переважати, коли «безодня духовного приниження» [60, с.290] вже досягнута; тоді «приховані сили циклу починають діяти самі <...> й та сама космічна жінка, що колись була нареченою вітру, а це постала в мініатюрі посеред людей. Її лоно, лишаючись незайманим, самою своєю готовністю прикликає до себе ту первісну силу, що запліднила пустку» [60, с.290].

Відтак, момент найвищого щастя триває недовго: «Три цвяхи радості» [298, с.161] перетворюються на «три рани», і очі Марії-циганки вже суворо осявають шляхи її народу, коли Габріель розповідає їй долю сина, «гарнішого ...ніж стебла рвучкого вітру» [280, с.130]. Материнство – щастя і біль одночасно, біль, який повинна пронести через життя кожна жінка. Анунсьясьйон дізнається про майбутню трагедію, але свідомо обирає материнську долю: в грудях Анунсьясьйон народжується джерельце теплого материнського молока, і вже нічого не можна змінити, мати назавжди упокорюється з солодким болем. Цей вірш – не лише варіація біблійної легенди, це історія матері та дитини, що відбувається безліч разів, не

змінюючи свої суті. Межі часу та простору в цьому вірші-легенді щезають: три цвяхи, якими прибили Ісуса до хреста («tres heridas» [298, с.161]) раптом стають трьома «мигдалевими кулями» («balas de almendra» [298, с.162]), що можуть вбити цигана, – і особиста трагедія земної матері, що втратила сина, набуде вселенських розмірів.

Образ християнської Скорботної Матері («Mater Dolorosa») має багато паралелей у міфології різних країн та народів. Появу цього мотиву у Гарсія Лорки часто пояснюють суто іспанським сприянням честі та обов'язку [262]. Дійсно, реакція героїнь, що втратили синів, вражає: Мати із «Кривавого весілля» забороняє сусідкам плакати за Нареченим, бажає залишитися наодинці зі своїми сльозами, що будуть гарячіші за кров. Схоже поводитися героїня вірша «Пісня матері Амарго» («Canción de la madre del Amargo»). Авторська міфологія спонукає абстрагуватися від конкретного образу, часової і просторової детермінації. І ми бачимо вже не іспанську жінку, а Діву Марію, що плаче перед хрестом. На думку Ю. Кристевої, «біль Марії в жодному випадку не пов'язаний із вибухом трагічних відчуттів: радість і навіть якийсь тріумф ідуть за її сльозами, немовби переконання, що смерті не існує, і це було ірраціональним, але непорушним материнським переконанням, на якому мав би триматися принцип воскресіння» [2, с.671]. Жіноче призначення – бути джерелом життя і робити це життя вічним, мабуть тому, лорківські матері легко відпускають своїх синів, проводжаючи їх прощальним поцілунком. Плач матері Гарсія Лорка називає «спокійним і повним болем» («Lloráis como las madres, serenos, dolorosos» [303, с.135]). Поведінка жінок, матерів гранадських друзів поета, що померли в юнацтві, спонукала до роздумів над питанням смерті та циклічності життя: у момент невимірного болю відкривається універсальна, позачасна суть цієї трагедії («Злагода» («Paz»), «Елегія» (з «Poesía inédita»)). Відокремлення від матері, дорослішання сприймається поетом як смерть. Зміна вікової категорії, розставання з матір'ю, котра захищала душу від небезпек несвідомого і «темних сил», дарувала спокій і турботу, є трагедією:

*¡Qué doloroso es vivir!
La eterna madre llora el porvenir
De los hijos sin guía
Por la senda sombría
De la vida [303, с.65].*

*Як болюче жити!
Вічна мати оплакує майбутнє
Синів, що самі, без поводаря
Ідуть похмурих
Життям.*

У віршах «Зіткнення» («Reyerta») і «Померлий від кохання» архетип Великої Матері персоніфікується в образах певних природних сил. Велика Мати, Мати-земля, Діва Марія, звичайна мати – всі вони об'єднуються Архетипічним Жіночим Початком, що є тим джерелом, яке створює життя. У міфологічному світосприйнятті жінка вважалася містичним творцем життя, а значить – мала вище знання. У творчості Гарсія Лорки у будь-якій матері загальнолюдське, архетипічне затьмарює індивідуальне. Кожна жінка, яка народила дитину, – це мати-земля, «вічна мати», як називає її поет, прародителька, якій відомо минуле, сьогодення і майбутнє. Поетові, шляхом зіставлення особистого та загального, вдається вивести космічну картину існування окремої людини і всього людства, трагічність буття якого обумовлена невблаганним рухом часу. У вірші «Елегія», написаному за вісім місяців до однойменного вірша, який увійшов до «Книги віршів», трагедія кожної матері виявляється нічим не менша за трагедію занепаду цивілізацій. Сама назва підкреслює тлінність буття, риторичність емоцій, жаль за незворотністю минулого. Поет присвятив вірш своєму гранадського другу Пакіто Роке, який пішов із життя в юності. Найжахливішим у смерті для поета виявляється переривання життєвого циклу, руйнування сімейних гнізд, неможливість продовження в дітях: «Я не помру. Помирати не хочу. / І хай не щезає фамільне гніздо» («No me muero. No quiero morirme. / Ni mi hogar morirá» [303, с.223]). Основною темою цієї поетичної елегії стає порожнеча: порожні колиски («¡Tantas cunas vacías!» [303, с.219, 221]), спорожнілі фамільні гнізда («Hogares vacíos» [303, с.220, 222]) – потрібно зауважити, що образ порожньої колоски потім ще не раз зустріне́ться в лорківській поезії. Найстрашніше – не залишити нічого після себе. Захід сонця окремого життя, окремого роду і пов'язаний з цим материнський біль можна порівняти з болем жінок, які так і не пізнали радість материнства [303, с.221–222].

І нехай іноді відчай перемагає, і звучать повні безнадії риторичні запитання про сенс пролитих материнських сліз («¿Para qué sirvieron las lágrimas santas / De las madres buenas?» [303, с.220]), архетипічні сили Великої Матері дають надію на відродження життя. Від століття до століття, від покоління до покоління матері будуть цілувати дітей та качати колиски, знову і знову відроджуючи і творячи життя, вражаючи мовчазним спокоєм.

Творіння нового життя, народження дитини, допомагає замкнути коло, в якому немає місця абсолютній смерті. Безплідна жінка помирає, але тіло її проростає трояндами та гвоздиками, і на небі спалахує нова сліпуча зірка життя («Елегія»); на небі розпускаються безсмертники зірок, коли під грудьми Анунсьясьйон заспіває дитя («Сан-Габріель»); і рано чи пізно досягне своїх зірок поет, що не бажає миритися зі смертю («Елегія» («Poesía inédita»). На думку Е. Едінгера, одна зірка, яка світить яскравіше всіх інших, представляє собою «одне Світило або монаду» серед численних вогнів несвідомого і «її слід розглядати як символ Самості» [174, с.32]. Як переконуємося, формування Самості для поета пов'язане саме з перемогою над часом.

Але архетип Великої Матері має також інший аспект, виражений у образі першої жінки, зачинательки життя, Єви. І якщо зачаття Марії – за легендою непорочне, то Єва стає матір'ю завдяки гріху. Марія позбавила світ від смерті, впущеної Євою. Алюзії на цей первородний гріх достатньо часто зустрічаються в поезіях Гарсія Лорки. Яблуко-каміння нищить гармонію світобудови, розбиває дзеркало життя («Початок» («Empiezo»). Образ яблука, що тісно пов'язаний у Біблії із мотивом первородного гріха, володіє у поезіях митця особливою семантикою. На думку М. Аранго, яблуко виступає у творах Гарсія Лорки як еротичний символ. Цей плід, пов'язаний із юністю, символізує оновлення та вічну свіжість. Сферична форма охоплює всю категорію бажання. Яблуко ніби пропонує людині вибір одного з двох життєвих шляхів – шлях духу або шлях земних бажань [207, с.177]. Цей образ-символ зберігається з незмінним значенням у всій ліриці Гарсія Лорки і дозволяє нам вибудувати логічні взаємозв'язки («Східна пісня»): образом змія-спокусника

символ гріха – яблуко – пов'язується з гріховним серцем, безсилим протистояти плотському поклику:

*Dentro del alma tengo
Gusanos humoristas y culebras,
Parientas del diablo que me alaban
La juventud de Eva [303, с.535–536].*

*У мене в грудях
Хробаки кумедні та вужаки,
Родичи гаспида, що розхвалюють
Мені, яка молоденька Єва.*

Гарсія Лорка оживлює міф про гріхопадіння людини: куштування яблука стає причиною вигнання з Раю, зникнення краси і гармонії:

*Adán y Eva son horribles.
Adán es negro y Eva es blanca.
Son sus cabellos pedernales,
Sus carnes rudas y atigradas [303, с.464].*

*Жахливі Адам та Єва!
Він – чорний, вона – біла.
У них скам'яніле волосся,
Необтесане, репане тіло.*

Однак, поет знаходить гармонію в іншому: союз Адама і Єви, чоловіка і жінки, приносить у світ нове життя, яке тяжіє до постійного відродження та оновлення. «Білий Адам» і «чорна Єва», подібно Інь і Янь, створюють новий всесвіт, приводять його в рух, підтримуючи циклічний процес народжень і смертей. В «Оді святому Причастю» («Oda al Santísimo Sacramento del Altar») Єва стає вічною іскупителькою любовної насолоди («Eva quema sus dedos teñidos de manzana» [298, с.200]). Знову в гармонійну єдність сполучаються протилежності; поет виводить макрообрази із буденних: рухи тіл коханців на «самому затрапезному дивані» («diván de raso» [298, с.200]), обійми на «теплих простирадлах» («tibios algodones» [298, с.200]) стають витоком цілого всесвіту, воскрешаючи скаральну мить появи життя.

Компенсацією за вигнання з Раю стає «дар слова, наука поцілунку, непокори, і незалежність духу» [303, с.464]). Тому знову і знову поет-Адам готовий вкусити заборонений плід з Євою-Циганкою («Мадригал літу», «Зрадлива жінка»), але потім приходить розплата. Вигнання з раю символізує кінець несвідомого стану, однорідності, появу опозицій. Перша дитина приносить із собою страждання, смерть, які у Гарсія Лорки знаходять цілком виражену просторову, фізичну приналежність, створюючи новий реальний світ звуків і почуттів («Адам» («Adán» з «Перших пісень»)).

Поет неодноразово звертається до образів Адама і Єви, однак, зауважимо, що Адам підкреслено самотній, ворожий, ображений («Адам» («Перші

пісні»), «Ода святому Причастю», «Світання XX століття» («Aurora del siglo XX»): «Біблійне яблуко сам кусає Адам» («Adán se come a solas la bíblica manzana» [303, с.417]). Пропущена крізь призму особистої внутрішньої трагедії, одвічна історія оживає на сторінках поетичних збірок Гарсія Лорки. Ще в юнацтві, у 1918 році, поет вплив її в апокаліптичну картину людства початку XX століття, що втратило вірні орієнтири, зв'язок із витоками та «розпорює косою черево земне» («La guadaña abre una herida / Sobre el vientre de la Tierra» [303, с.415]). Катастрофічний стан душі, втрата орієнтиру проєктуються в образі самотнього Адама, що не бажає миритися зі своєю роллю: сам хоче стати джерелом світла, з яким приходить у світ життя («Adam es luz» [298, с.201]). Закріплена у багатьох мовах перефраза «народжувати на світ» стає у Гарсія Лорки основою розгорнутої метафори. Коли Єва, що в муках «дала світу світло», стогне від радості, забуваючи історію з грішним яблуком, Адам марить про дитину і намагається створити життя з глини. Однак, для реалізації мрій герою чогось не вистачає, і це відчуття відсутності головного стає причиною його приреченості. Образ трансформується, і ми бачимо іншого Адама, «темного», не чоловіка і не жінку: його суть безстатева та позбавлена життя, небезпечна для майбутнього:

*Pero otro Adán oscuro está soñando
Neutra luna de piedra sin semilla
Donde el niño de luz se irá quemando*
[298, с.433].

*І марить він – вже інший, темноликий –
про місяць кам'яний, без сіменини,
де світло-немовля згорить навіки*
[279, с.49].

Мотив відсутності світла і руху тісно пов'язаний із помітно вираженим у поезії Гарсія Лорки комплексом гомосексуальності. Вірші «Місячна веселка» («Arco de lunas») і «Пісня ненародженої дитини» («Cancioncilla del niño que no nació») будуються на тій же образності. Зірка і світло – поняття майже синонімічні у віршах Гарсія Лорки. У більшості культур вважається, що у кожної людини є своя зірка, яка народжується і вмирає разом із нею. Ненароджена дитина у «Пісні ненародженої дитини» в розпачі запитує: «Як відчиню / двері Світла?» («...¿cómo empujo / la puerta de la Luz?» [297, с.477]). Таким чином, нездатність брати участь у народженні дитини, знайти продовження в дітях, сприймається не просто як втрачена можливість – це

«падіння» з кривої часу, повернення до точки, де все мертве: «море без руху» («el mar sin movimiento» [297, с.475]), «кам'яне море з останньою хвилю» («El mar, hecho piedra, ríe / su última risa de olas» [297, с.475]). Через оніричні образи проектується підсвідомий біль, розколотість свідомості.

Народження дитини в лорківському світосприйнятті завжди постає як перемога над часом. У вірші «Передчуття» дитина стає сполучною ланкою на кільці часу. Тільки в контексті відродження життя набуває сенсу минуле, інакше вияви минулого – від дня вчорашнього до глибин минулих століть – абсолютно мертві: вони позбавлені сенсу і непідвладні людині («*madriguera de ideas moribundas*», «*malezas de memorias*», «*pegasos sin freno*», «*niebla de los sueños*», «*coraza de hierro*»), мляві («*desiertos perdidos*», «*no podemos arrancar un suspiro*», «*nada turba los siglos pasados*»), беззвучні («*y tapa sus oídos con algodón del viento*» [297, с.207–208]). Вірш будується як метафора людського тіла, що вмирає і зникає разом із часом. І лише передчуття відродження в новому житті дозволяє приборкати миті, часи, століття, що змінюють одне одне: «намацувати шлях у напівморозі часу» («*El presentimiento... / Que explora en la tiniebla / Del tiempo*» [297, с.207]). Секрети, які не вивідати у часу, здатне розкрити немовля, що грається в «зоряній колисці». Це «Божественне немовля» мудре, оскільки володіє таємницями Всесвіту, і в той же час настільки вразливе, що будь-хто може обдурити його.

Ми можемо порівняти його чудове народження з появою і розвитком Самості. Згідно з міфологічним матеріалом і його тлумаченням психоаналітиками, мова йде про такі якості Божественного Немовляти, як «непереможність» (заснована на повному зануренні в несвідоме) і «занедбаність» (пов'язана зі свідомістю) [187, с.100, 103]. Поет звертається до поширеного в світовій традиції мотиву «менше малого, але більше великого»: «як індивідуальний феномен Самість «менше малого», як еквівалент космосу – «більше великого» [187, с.104]. У цьому контексті юнгіанська теорія архетипів набуває особливого значення: т. з. «першообрази» з'являються в якості своєрідних «маркерів» на шляху розвитку індивіда, направляючи і

попереджаючи його. Протягом всієї історії людства свідомість людини супроводжують «проекції передчуття», міфологічні фігури, що вказують на все, «чим людина має бути, але не може, все, що вона повинна зробити, але не вміє – або в позитивному, або негативному сенсі» [187, с.101]:

*Pero el niño futuro
nos dirá algún secreto
cuando juegue en su cama
de luceros.
Y es fácil engañarle;
por eso,
démosle con dulzura
nuestro seno [297, с.208].*

*Але майбутня дитина
нам розповість таємницю,
граючись в зоряній
колиці.
Легко її оманити;
і тому
її дбайливо до грудей
прикладаймо.*

Архетип Божественної Дитини, що виникає як порятунок, найчастіше має символічний зміст, відокремлений від свого джерела – матері, яка, однак, може з'являтися як сила, що урівноважує та допомагає досягти гармонії між свідомим і підсвідомим. У цьому вірші, як і в багатьох інших, Гарсія Лорка звертається до рятівного символу материнського уроборосу. Проте, зауважимо, поет тут не просто говорить про природний для матері та дитини етап життя – про годування материнським молоком: наказовий спосіб першої особи множини («démosle» – форма умовного способу, що має значення наказу, бажаної дії) змушує абстрагуватися від конкретної історії народження та дорослішання і звернутися до категорії позаособистісного. На думку Е. Нойманна, «символізм харчового Уроборосу простягається лінгвістично до найвищих рівнів духовного життя. Поняття асиміляції, переварювання, викидання, поняття зростання і дару життя, як і численні символи цієї зони, є обов'язковими для опису процесів творчості та трансформації» [112]. Таким чином, актуалізується ще один з аспектів архетипу Великої Матері – її мудрість і зв'язок із Софією, здатною скерувати на життєвому шляху («Пісня юнака з сьома серцями», «Дурна пісня», «Померлий від кохання»). Критики зазначають, що образ жіночих грудей, пов'язаний із плодючістю та народженням потомства, часто повторюється у Гарсія Лорки в різних варіаціях. Зокрема, М. Аранго на прикладі віршів із циклу «Циганський романсеро» («Романс про іспанську цивільну гвардію» і «Мучеництво святої

Олалі») показує, що злочин проти жінки, матері, здається поетові найстрашнішим із усіх можливих [207, с.193]. Жіночі груди стають символом, що має яскраве еротичне забарвлення («Море» («El mar»), «Молитва до троянд», «Цитриновий гай» («Limonar»), «Зрадлива жінка», «Тамар і Амнон», «Серенада» («Serenata»)), проте, чуттєвість і сексуальність, згідно з архаїчною логікою, обов'язково повинні бути пов'язані з продовженням роду. Лорківським поетичним світом керують схожі закони, основна цінність яких – життя. Їм підкоряються непримітні дощові черв'яки («Nuestro ideal no llega a las estrellas, / Es sereno, sencillo; / Quisieramos <...> / ...senos donde mamen nuestros hijos» [297, с.282]), за ними розвивається життя людини і природи: «Цитриновий гай. / Гніздо/ жовтих / грудей. / Цитриновий гай. / Груди, що їх ссуть / бризи моря» [280, с.186] (« Limonar./ Nido / de senos / amarillos. / Limonar. / Senos donde mamen / las brisas del mar» [297, с.383]); вони ж керують Всесвітом. Символом, що об'єднує мікрокосм і макрокосм, зумовлює взаємопроникнення індивідуального й універсального, є материнське молоко.

Годуюча мати є уроборичним, жіночо-чоловічим першопочатком, що забезпечує гармонійний стан захищеності: відсутня напруга між свідомістю (дух-Батько), і несвідомим (дух-Матір). Цей первісний символ єдності розділяється по мірі розвитку людини, перетворюючись на архетипи Отця і Матері – це практика звичайної західної людини [110, с.104]. Однак «у випадку з людиною творчою ... така зміна архетипічної напруги між Першими Батьками неможлива або виражається в дуже слабкій формі» [110, с.104]. Попри закоріненість творчої людини у матріархальній стадії душі, в її житті буде відбуватися постійна боротьба архетипів Перших Батьків, з якими необхідно налагодити стосунки. Ця «міфологічна ситуація» набирає форми пошуку «істинного батька» [110, с.121]. У процесі індивідуації людина вбирає все несвідоме, що притаманне її колективу, адаптується до світу несвідомого, але при цьому віддаляється від суспільства, від його колективних цінностей. Аналітична психологія називає подібний процес «вбивством колективного батька», в результаті якого герой, відмовившись від цінностей свого часу,

мудрість. Втрачається зв'язок жіночого архетипу з Матір'ю-Землею, відбувається неможлива, на думку поета, катастрофа: вилучення людини, жінки зі світу живої природи. Оспівана у «іспанських» віршах краса тіла перетворюється на пустку. У вірші «Танець смерті» («Danza de la muerte») панує смерть – абсолютна, що забирає всі ознаки справжнього життя («árboles de la pimienta», «el momento de las cosas secas», «sin onda», «sol dormido» [298, с.259–262] і т.д.) і несе неприродність, що заповнює природу штучним («los pequeños botones de fósforo», «gato laminado», «óxido de hierro», «silencio de corcho» [298, с.259–262] і т.д.). У страхітливій картині розпаду, поступового перетворення світу на попіл і пісок знайшлося місце й особистій трагедії: десь на покрівлі плаче китаєць, «не знайшовши голої дружини» («sin encontrar el desnudo de su mujer» [298, с.260]). На тлі загибелі світу під піском і попелом і під небом, що нічого не відбиває, навіть спроба піднятися вище, уникнути загальної долі, приречена на провал. Дах, горище традиційно пов'язуються у Гарсія Лорки з дитинством – це завжди місце, куди може повернутися людина, щоб набратися сил у своєму дитинстві та дитинстві людства («Балада про Червоний Капелюшок», «1910», «Маленький віденський вальс» («Pequeño vals vienés»), «Місяць і панорама комах» («Luna y panorama de los insectos»)). У хисткому світі вірша «Місяць і панорама комах» лише «маленька / колиска на горищі, яка нагадує про все» [284, с.39] («... Sólo existe / una cunita en el desván / que recuerda todas las cosas...» [298, с.321]), не бере участі в загальному шаленому хороводі, не підвладна розпаду, ржавінню і гниттю. «Горище, де граються діти» [284, с.49] («el desván, donde juegan los niños» [298, с.246]) – єдиний притулок щирих почуттів. Інакше кажучи, це своєрідний канал спілкування з несвідомим, із найдавнішими пластами людської психіки, звернення до яких допомагає відновити рівновагу. Але природний хід часу заглушається монотонним ритмом манометра, що вимірює силу грошей. Психологічний розвиток людини має фізичні обмеження: як метеликів на шпильку, серця дітей нанизано на золоту нитку. Діти позбавлені здібності не помічати час і простір, міцна нитка не випускає з глибоких безмежних

підвалів банківських сховищ, закриваючи рух нагору. Дефрагментується і розсипається нормальна картина світу, тому виявляється безглуздою спроба штучного руху по вертикалі: якщо спочатку не було дитинства або воно забуте, то й порожнеча замість потенційної матері цілком зрозуміла.

Якщо у вірші «Елегія» трагедія головної героїні виражалася через метафору нерухомої природи, то у віршах нью-йоркського циклу жінка виявляється просто відчуженою від природи. Причина трагедії – у втручанні ззовні, в руйнуванні природного штучним. З'являються жінки, «потонулі у мінеральних маслах» [284, с.45] («las mujeres ahogadas en aceites minerales» [298, с.295]). Насильство над джерелом життя не минає безслідно. Подібно до того, як закута в скло і метал земля не здатна давати врожай, змучена жінка не народжує життєздатних дітей. Один за іншим вмирають діти у матері малюка Стентона: залізо несе з собою смерть. Тільки тепер мова йде не про благородний блиск ножа, а про грубу наругу над жіночим організмом – або про насильство без любові, або про аборт:

*¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los
pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de
las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las
habitaciones!* [298, с.271–272]

*О мій Стентоне, дурнику, найпрекрасніший
серед звірят,
З матір'ю, що її розтерзали сільські
ковалі,
З братом, який опочив під склепіннями,
З іншим братом, якого пожерли мурашники,
І з раком без дротяних огорож, який пульсує
в оселях* [284, с.29].

Жінка великого міста втратила свій споконвічний зв'язок із відроджуючим аспектом материнського архетипу: її чрево або пусте, або діти в ньому тануть як свічковий віск («Картина юрби, яку нудить»). У дітях немає життя («el niño con el blanco rostro de huevo» [298, с.247]) або вони самі прагнуть смерті («A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños» [298, с.284]). У животах білих дівчат діти ділять простір із дзвінками монетами («Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre» [298, с.253]) – надмірна розсудливість і небажання жити в злагоді з темними глибинами підсвідомості спотворюють роль жінки і стають причиною загальної трагедії. Їхній млявості або невмінню піддатися

інстинктам поет протиставляє життєву енергію негритянських жінок. У вірші «Ода королю Гарлема» («El rey de Hárlem») контраст «блідих», аж до «хлорофільної зелені» американок, і негритянок із пульсуючими кров'ю венами стає конфліктом двох рас, двох світоглядів, двох типів спілкування зі світом, нарешті – двох начал: біле і чорне, свідоме і несвідоме, зовнішнє і внутрішнє повинні взаємодіяти, щоб зберегти гармонійну рівновагу. Але й цивілізація негрів, яка поки вміє жити інстинктом і міфом, теж поступово втрачає себе, свою сутність. Про протиприродність цього процесу намагається попередити Гарсія Лорка: «Ще ніколи зебра, ні змія, ні мул, / умираючи, на блідли» [284, с.13] («Jamás sierpe, ni cebra, ni mula, / palidecieron al morir» [298, с.256]) – використання в іспанській не загальних назв тварин, а саме жіночого роду підкреслює роль архетипу Матері в розвитку і оновленні життя.

Зв'язок із несвідомим, із мудрістю тисячоліть, із досвідом поколінь, який підтримується через фольклор, через народну творчість, настільки яскраво помітний у попередніх поетичних циклах Гарсія Лорки, відсутній у творах нью-йоркського циклу. Архетип Матері не розвивається, не переходить на вищий щабель, як це повинно відбуватися за природного формування людини, не переходить на рівень «пра-Матері». Бабуся або годувальниця не асоціюються з мудрістю, адже замість того, щоб навчити дитину пити з «прозорого струмка старої пісні», вони «приносять дітям / ріки моху та гіркаві стебла» [284, с.29] («Hay podrizas que dan a los niños / ríos de musgo...» [298, с.272]). А значить, людина позбавлена такої важливої і необхідної у житті уявної ініціації через казку, пісню, народну творчість.

Нью-Йорк виявляється містом абсолютної смерті, в якому життя не оновлюється через дітей, де людина позбавлена зв'язку з колективною психікою, з витоками. Причина цього в односторонності материнського архетипу. К. Г. Юнг підкреслював амбівалентну структуру архетипу Матері та називав його «любляча і страшна мати»: «у негативному плані архетип зазвичай уособлює щось таємне, загадкове, темне: безодню, світ мертвих, все, що поглинає, спокушає й отруює, тобто вселяє жах і неминуче як доля» [187,

с.216]. Саме окреслений дослідником аспект архетипу домінує у віршах нью-йоркського циклу. Чуттєвість і витончений еротизм змінюються відвертими до відрази фізіологічними проявами сексуальності, не пов'язаної з продовженням роду та любов'ю. Жінка, що вбиває беззахисних істот, а замість краси несе гидоту, замість світла – морок, не може бути красива (див. вірш «Картина юрби, яку нудить»): зауважимо, що це вперше в творчості поета з'являється жіночий образ із огидним тілом. Фізична повнота тут втрачає особистісний характер – вона затоплює все навколо, не дає дихати, викликає нудоту. Ця нудота й образ натовпу, який нудить, – звинувачення поета проти неприхованих потреб людського тіла, які втрачають сенс і не мають права на існування поза циклами розвитку життя. У «Маленькій нескінченній поемі» («Poema infinita»), як і у «Волянні до Риму», на втрату міфологічного раю вказують звичні лорківські образи:

*Yo vi dos dolorosas espigas de cera
que enterraban un paisaje de volcanes
y vi dos niños locos
que empujaban llorando las pupilas de un asesino*
[298, с.317].

*Я бачив два недужі воскові колоски,
які ховали краєвид вулканів,
і бачив двох безумніх дітлахів,
що плачем боролися від зіниць убивці*
[284, с.32].

Світ руйнується на очах у того, хто йде невірною дорогою. Траєкторія розвитку, що веде до жінки, яка знає лише смерть і керується винятково розумом, виявляється хибною [298, с.317]. Порятунки Гарсія Лорка бачить у поверненні дуального характеру споконвічного Першообразу. У вірші обігрується символізм числа «два», на зв'язок якого із смертю та воскресінням поет безпосередньо вказує:

*Pero el dos no ha sido nunca un número <...>
porque es la demostración de otro infinito que
no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales*
[298, с.317].

*А проте «два» ніколи числом не було, <...>
тому що це свідомство іншої, чужої
нескінченності,
і це мури мерця,
і покара нового, безмежного воскресіння*
[284, с.32].

Рядки 5 – 9 і 25 – 29 вірша відбиваються як у дзеркалі, відновлюючи два обличчя Матері, урівноважуючи небо і землю, свідомість і підсвідомість, життя і смерть. Про дуальність, замкненість кола смертей і народжень йдеться в «Сліпій панорамі Нью-Йорка» («Panorama ciego de Nueva York»): «І ті, що гинуть від пологів, знають в останню годину: / всякий гомін обернеться

каменем, а слід – ударами крові в жилах» [284, с.23] («y las que mueren de parto saben en la última hora, / que todo rumor será piedra y toda huella, latido» [298, с.315]). Продукування підсвідомістю позитивно-негативної полярності архетипу Великої Матері є, з точки зору постфрейдівської психології, знаком високої творчої обдарованості та успішного здійснення індивідуації [110].

Світ «навиворіт» нью-йоркського циклу пояснює перекрученість образів. У місті, що живе лише розумом і відкидає зв'язок із досвідом тисячоліть, місті без коріння, божевілля виявляється єдиним порятунком. Епітет «безумний» («niños idiotas» [298, с.315]) відносно дитини звучить як похвала: там, де причиною апокаліпсису стає однобокий розвиток особистості та цивілізації, божевілля – єдиний вихід, та ниточка, що дозволяє зрозуміти себе. Діти Нью-Йорка страшенно самотні – для них у цій клоаці залишилося місце лише на задвірках. Вони ховаються по кутках кухонь («Сліпа панорама Нью-Йорка») і по двірницьким («Нью-Йорк» («Nueva York»)), вмирають жебраками («Картина юрби, яка мочиться» («Paisaje de la multitud que orina»)).

Єдиний вихід – відновлення цілісності, що стане можливим за повернення до сакральної миті появи життя. Світ, створений Гарсія Лоркою у віршах, не має початку та кінця. Це уроборос, коло, цілісність, Самість. Поет не шукає моменту Створення світу, він шукає сакральний момент Створення життя, що навічно позбавить від смерті, замкнувши коло:

*Dejarme pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados* [298, с.277].

*Пусти ж мене до брами,
де Єва їсть мурашок,
і де Адам сліпучу рибу плодить* [284,с.26].

Прагнення до цілісності та рівноваги властиве природі: «Поле кусає себе за хвіст, щоб поєднати корені в єдиній точці» [284, с.19] («El campo se muerde la cola para unir las raíces en un punto» [298, с.268]). Звернення до архетипу Матері-землі здатне допомогти знайти і сформувати центр особистості, Самість, об'єднати свідоме і несвідоме, і вмістити у собі весь світ. Поетичний зір легко переходить від космічного до особистого: в кожній дитині втілена планета, що пливе космічними просторами («Es la tierra alegrísima, imperturbable nadadora, / la que yo encuentro en el niño...» [298,

с.307]); від одномоментного – до вічного: биття пульсу розкривається шурхотом доісторичних папоротей і суворим поглядом фараонів («Viva tierra de mi pulso y del baile de los helechos / que deja a veces por el aire un duro perfil de Faraón» [298, с.307]). Світ Великої Матері розкривається в душі людини і повертає життя і рух: «...будуть волати таким нестямним голосом, / що подівочому міста здригнуться, / <...> / Тому що ми прагнемо, щоб здійснилась воля Землі, / яка свої плоди дарує всім» [284, с.45] («ha de gritar con voz tan desgarrada / hasta que las ciudades tiemblen como niñas / <...> / porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos» [298, с.295]).

Висновки

Як стверджував К. Г. Юнг, звернення до міфологічних персонажів допомагає надати досвіду відповідне вираження [194]. Образи, взяті поетом із матриці колетивного несвідомого, здатні компенсувати свідоме сприйняття дієвості та позбавити свідомість від небезпечних станів. У ліриці Гарсія Лорки головними образами-«рятівниками» стають архетипи Божественної Дитини і Великої Матері, що щільно пов'язані з символікою Великого Кола – мандали. Їхня співвіднесеність із реаліями життя поета – дитячими спогадами та дорослими ваганнями – відходить на другий план, поступаючись первинним закономірностям, що свідчать на користь формування Самості.

Хоча вже у ранніх віршах можна помітити перші кроки ліричного героя на шляху індивідуації (див. нашу статтю «Мотив ініціації в творчості Ф. Гарсія Лорки» [102]), максимального вираження процес становлення Самості набуває в більш зрілій творчості, після усвідомлення необхідності болісного розставання з дитинством і неможливості повернутися у нього; вибір особистого шляху робиться цілком свідомо. Розвиток поетичної особистості співмірний з еволюцією так званих «символів трансцендентності» (К. Г. Юнг), що описують створення нового центру особистості: йдеться про символіку мандали і одиничні та множинні дитячі образи.

Так, множинні дитячі образи свідчать про ще не здійснений синтез особистості, але у творчості Гарсія Лорки вони поступово замінюються на одиничні і наповнюються змістом, що Юнг приписував Божественній Дитині: актуалізується сема смерті-відновлення, непідвладності Дитини руху часу. На користь синтезу особистості свідчить і символіка мандали – як числова (див. вірш «Час зірок»), так і геометрична, що, головним чином, знаходить вираження в образах обручки і кола колодязя. Традиційний зв'язок мандали і Божественної Дитини у Гарсія Лорки зберігається, але, відзначимо, дуже часто символіка мандали у тій чи іншій формі вказує не на наявність, а, навпаки, відсутність сформованого центру особистості ліричного героя. Наприклад, ліричному герою циклу «Інший світ» чи дітям з циклу «Поет у Нью-Йорку», що з'являються у зв'язку з символікою кола, не вдається реалізувати шлях до власного центру: коло життя не бажає замкнутися чи, навпаки, заперечує розвиток, не випускаючи за межі часу, що зупинився, –мандала виступає як символ потойбічності, розрізненості свідомого і підсвідомого.

Замурованість у світі «потойбічного», що заперечує рух і оновлення, отримує також інші формально-образні прояви: проблему здійсненого чи нездійсненого синтезу особистості можна розглядати на прикладі наявної у його віршах парадигми поверхонь, що відбивають: дзеркал, очей, води. Через мотив розбитого чи множинного відображення висловлюється думка про втрату себе, дефрагментацію особистості, а цілєне говорить про її гармонійний стан. Особливої уваги заслуговує так званий феномен «дитячого зору», який є активною силою, що здатна створювати і змінювати світ навколо, – дивлячись разом з дитиною, легше знайти власну ідентичність. Саме дитячій погляд легко будує простір поетичного світу, який створено за міфологічними законами циклічного часу, і смерть відступає перед відродженням у дитині і щорічним відновленням природи.

Але максимального вираження символіка замкненого кола життя набуває через ідею дитячо-материнського уробороса, у зв'язку з чим особлива увага в роботі приділяється аналізу архетипу Великої Матері. У всіх циклах (за

деяким винятком для циклу «Поет у Нью-Йорку»), цей архетип актуалізується у позитивному аспекті з домінуючою семою «життя» і тісно пов'язаний з символікою Дерева Життя (див. нашу статтю «Дівчина на гілці: за і проти життя (на матеріалі лірики Ф. Гарсія Лорки» [101]). Космічний міф про *Terra Mater* оживає, і земна жінка набуває архетипічних рис. Йдеться про ідентичність досвіду народження (жінка-дитина) і родючості (земля-врожай). Якщо це призначення не виконується, коло часу рветься: оновлення і вічне життя стають неможливими. Для поета ця проблема набуває актуальності у контексті його гомосексуальності і знаходить вираження у так званому «комплексі безпліддя» (М. Пуїг Марес) [262], результатом болісного подолання якого стає можливість прийняти абсолютну самотність і необхідність йти особистим шляхом.

Відношення «мати – дитина» і «*Terra Mater* – людина» підпорядковуються у лорківських віршах одним законам. Усвідомлюючи себе дитиною універсальної матері людина наближається до власного центру; коло материнських обійм є ідентичним колу циклічного часу; молоко годуючої матері тече як Чумацький Шлях по зоряному небосхилу. Отже, народження дитини постає як перемога над часом і простором, а образ дитячо-материнського уробо́рота отримує рятівне значення.

Єдиним циклом, в якому міфологема дитинства не має характера такої, що поєднує свідоме і підсвідоме, є цикл «Поет у Нью-Йорку». Трансформації архетипів Матері і Божественної Дитини, навпаки, вказують на неможливість вільної та повної індивідуації. Жінка великого міста втрачає споконвічний зв'язок з аспектом материнського архетипу, що відроджує: актуалізується його негативний аспект, і життя не оновлюється через дітей. Лише через повернення до природної рівноваги, відновлення гармонійного стану з Матір'ю-Землею, можна поєднати свідоме і несвідоме, замкнути коло часу, у якому не буде початку і кінця, а буде лише сакральний момент Творіння Життя.

ВИСНОВКИ

Застосування методології архетипної критики дозволяє висвітлити багатий архетипний пласт у ліричних творах Ф. Гарсія Лорки, і його аналіз стає одним із ключів до розуміння творчості славетного іспанця. Поетичний доробок Гарсія Лорки розглянуто в роботі як єдиний наратив, який співвідноситься з життєвим шляхом митця. Еволюція ліричних творів Ф. Гарсія Лорки відповідає процесу індивідуації, яка відбувається у два етапи: перший є ініціацією, посвятою до зовнішнього світу, і закінчується формуванням структури Его чи Персони; другий етап є посвятою до внутрішнього світу, диференціацією і відчуженням індивідуальної психології від колективної, знаходженням нового центру, що надає особистості міцнішу основу. Комплексна методика дослідження, побудована на використанні психоаналітичних, міфокритичних, структурних, порівняльних, інтертекстуальних і біографічних методів аналізу, дозволила визначити структуру міфологеми дитинства в ліричних творах Ф. Гарсія Лорки та висвітлити її особистісний і універсальний зміст і дістатися наступних висновків.

На сучасному етапі розвитку літературної думки застосування для аналізу комплексу понять, що тлумачать і пояснюють зв'язок літературної творчості і міфу, є дуже актуальним, особливо для інтерпретації творів з помітним міфологічним первнем. Запорукою об'єктивного ґрунтовного підходу є чітке розмежування понять архетипного кола, якими оперує міфокритика: а саме, «архетип», «архетипний образ» і «міфологема». Ключовою відмінністю між архетипами і міфологемами виявляється те, що перші не знаходяться безпосередньо у художньому тексті – вони лише проєктують у нього несвідомі смисли, а носіями змісту є міфологеми: утворення з певною структурою та ієрархією, що у закодованій формі несуть архетипні значення. У свідомості архетипи можуть проявлятися у вигляді архетипних образів, які завжди залишаються вторинними і співвідносяться з

архетипами як частина з цілим. Але цим термінам дещо бракує прикладного визначення. Міфологеми не можна зводити до персоніфікацій, мотивів, свідомих запозичень образів міфологічного походження – такі тематологічні визначення мають справу лише з місцем окремих міфологем у системі інших і не розкривають структуру їхнього змісту та внутрішні характеристики, тому що не береться до уваги зв'язок з архетипами. У межах літературознавчих досліджень їх доречно сприймати як архетипи, актуалізовані у творі і трансформовані у часі, але у ніякому випадку не такі, що співпадають з міфом: вслід за Т. Бовсунівською ми розуміємо міфологему як «нетотожню реітерацію» архаїчного міфу, окремі елементи якого можуть притлумлюватися, щезати, чи, навпаки, розширюватися. Отже, для аналізу художнього твору міфологема має набагато більший інтерпретаційний потенціал, ніж позазмістовний, схематичний архетип, тому що виступає у ролі структуруючого твіру чи систему творів центру, який підкорює свої логіці інші елементи, навіть якщо вони не мають очевидного відношення до міфосвіту.

Системний аналіз ліричної спадщини Ф. Гарсія Лорки довів, що для декодування осьової міфологеми дитинства доречно спиратися на психоаналітичне трактування архетипів Божественної Дитини, Великої Матері та Мудрого Старого – саме ці архетипи маніфестуються і взаємодіють в процесі індивідуації, з домінантою першого. Цей наскрізний архетип світової міфології має походження від міфологічних дітей-богів і, за К. Г. Юнгом, включає також усі інші аспекти мотиву дитини, що зумовлює його пов'язаність з цілим пластом психологічної проблематики і дозволяє йому виконувати дуже важливу функцію збереження рівноваги між минулим і сучасним, захищати та зцілювати психіку індивіда. Аналіз форми, структури і властивостей міфологеми дитинства дозволяє судити про стадію і успішність процесу становлення Самості – індивідуацію: вихідними показниками є притаманні архетипу Дитини майбутність (повернення у дитинство вказує на потенційний розвиток), що отримує форму образів кола, кулі, четвертиці; множинність чи одиничність; риси дитячого божества і юного героя, як

синтезованих свідомого і несвідомого; самотність та наявність знання, що вказують на вдалий синтез особистості). Отже, у художній творчості відповідно актуалізуються мотиви повернення до дитинства, міфологічного пошуку та загрози і, наприкінці, цілісності, що характеризується відсутністю визначених початку та кінця. Аналіз міфологеми дитинства у співвідношенні до становлення творчої особистості поета, що здійснено за врахуванням таких принципів, дозволив по-новому осмислити відображення його особистості у творах та їхнє значення для світового літературного процесу. Отже, звертання до міфологеми дитинства уможливило вихід на якісно новий рівень аналізу та узагальнень: вірші Гарсія Лорки сприймаються у вигляді єдиної системи, розвиток якої відповідає особистісному розвитку; підхід, що застосовується, дозволив відмовитися від розгляду феномена дитинства у лорківських творах крізь звичну призму синтезу дитячих вражень та фольклорних мотивів, як це часто робиться в зарубіжній та вітчизняній критиці.

Ранні вірші (збірки «Книга віршів» і «Невидані юнацькі поезії») відображають духовну ініціацію ліричного героя, що постає як перехід між двома віковими категоріями: прощання зі світом дитинства і перехід до світу дорослого життя. Формула обрядів переходу «відхід – випробування – повернення» (Дж. Кемпбелл) у застосуванні до ранньої лірики Гарсія Лорки, яку об'єднує у наратив тема прощання з дитинством, дозволяє провести структурні паралелі з міфічним квестом (Н. Фрай) і побудувати суб'єкт-об'єктну схему останнього. Отже, суб'єктом квесту виявляється ліричний герой ранньої творчості, об'єктом зірки, яких ліричний герой тяжіє досягти, предикатом, що їх поєднує, – дорога. Образ дороги постає не лише як традиційна метафора життєвого шляху, а й реалізується у лорківському міфосвіті як чітко визначений топос, розгортання якого у часі і просторі безпосередньо пов'язано з розвитком ліричного «Я», що повторює шлях міфологічного герою. Невпевненість і статичність суб'єкта квеста заперечують можливість вдалого пошуку, і відповідно, перехід на якісно новий рівень через відсутність специфічного простору, у якому можливі

зустрічі. Якщо у суб'єкта виникає свідоме бажання чи зовнішня необхідність, він зображується як динамічний і отримує можливість рухатися площиною цілком реальної дороги, яка розгортається перед ним по горизонталі чи вертикалі (андалусійський ландшафт, казковий чи сакральний простір), і рано чи пізно приводить до межового локусу, в якому повинна відбутися ініціація (найчастіше, до традиційно ініціативного «темного лісу» чи потойбічного світу). Злиття пластів реального життя і міфопоетичного простору відбувається через включення до матерії ліричних творів специфічних елементів, які дозволяють відтворити прадавню ситуацію ініціації, що в нашому світі втратила первинну форму, але залишилася необхідною для гармонійного розвитку особистості. В лорківських творах могутній ініціативний потенціал отримують фольклорні елементи, що маніфестуються у вигляді мотивів і структур народної творчості.

У межах поетичного світу Гарсія Лорка ініціативна роль фольклору – пісні, казки, легенди, колискової – актуалізується у колі слухання, де поєднуються три покоління, щоб повною мірою увійти в контакт з трьома відповідними архетипами: Божественної Дитини, Великої Матері і Мудрого Старого. Саме у ранній творчості потенціал такого контакту розкривається найповніше і задає правильну модель майбутнього життя. На рівні художнього образу помітно актуалізується сема поступового згасання, вмирання старих, а на архетипному рівні Мудрий Старий веде за собою, несе знання та здатний читати майбутнє. Згідно зі світовою міфологічною традицією Гарсія Лорка підкреслює тісний зв'язок дітей та старих – і у побутовому сенсі, і у космогонічному: у взаємодії двох базових архетипів рух до смерті перетворюється на рух до оновлення життя. Архетип Великої Матері розкривається лише у аспекті його захищаючої ролі: якщо у старих свідоме і несвідоме перебувають у гармонії, то мати є носієм непідвладної розуму підсвідомої енергії, завдання якої – запобігати душевним ранам (унікальним поєднанням властивостей обох архетипів є образ старенької Діви Марії з «Балади про Червоний Капелюшок»). Якщо умови виконуються,

виникає так званий стан «містичної співучасті», у якому хронотоп набуває сакральності, а усі учасники (розповідач, слухач, читач і автор) змінюються у процесі ментально-емоційної подорожі.

Діти – вічні мешканці світу фантазії і поезії. Контакт із дитинством та із традицією, сприйняття фантастичного як природного, повне занурення до вигаданого світу і стан «містичної співучасті», який при цьому виникає, дозволяють звернутися до самих основ психіки і створити досконалий твір, у якому душа знаходить гармонію. Тоді й виникають образи, у яких об'єктивуються нові якості внутрішнього світу творця. У Гарсія Лорки це образ вічної дівчинки, Червоного Капелюшка, втілення абсолютної чистоти і невинності, завершеності і досконалості, цілісності і самодостатності. Свідоме та несвідоме повернення до дитинства як до універсального досвіду людства через актуалізацію фольклорних елементів інтегрує його у свідомість і позбавляє людину відчуття швидкоплинності часу, страху смерті та кінцевості, непотрібності буття, недосконалості людини. Включене до дорослого світосприйняття, дитинство, як категорія, набуває характеру вічності, універсальності та всеохоплення. Переживання у імагінарній реальності моменту посвяти і розставання з дитинством носить характер духовної ініціації, повторне проходження якої вже не здається таким болісним, отже «внутрішня дитина» несе зцілення, задаючи вірний вектор подальшого руху і перевірену життєву установку.

Головна проблема всього поетичного тексту Гарсія Лорки – пошук ідентичності, показниками наближення до якої, чи, навпаки, віддалення, виступають, відповідно, пари опозицій: однина – множина, бачення – сліпота, рух – нерухомість, життя – смерть, природне – штучне, плідність – безпліддя. На різних етапах творчості вони проявляються з різною інтенсивністю, але протиставлення у межах цих пар ніколи не втрачає гострини і дозволяє судити про стадію розвитку особистості поета.

Отже, в процесі творчої еволюції змінюється характер дитячих образів з множинних (превалюють у циклі «Книга віршів», у «Невиданих юнацьких

поезіях» та є збірними, маловиразними, позбавленими індивідуальних рис) на одиничні (сконцентровані у «Тамарітському дивані» та «Піснях»), що вказує на вдаль формування Самості, яка поступово починає продукувати символи цілісності: у віршах Гарсія Лорки вони складають низку образів у межах «символіки мандали» (*anillo, rosa, caracola, tío-vío, pozo* та ін.).

Серед розмаїття художніх засобів – метафор, епітетів та порівнянь, – основним елементом яких є дитинство у різних проявах, відокремлюються такі, що пов'язані з очима і зором. Хоча лексичний ряд з семою «бачення – зір» у ліриці Гарсія Лорки здається обмеженим, це не заважає яскравій маніфестації феномену «дитячого зору»: він є активним, створюючим, для нього не існує часопросторових меж, але він зникає з дорослішанням, перетворюючись на «сліпоту». Отже здатність «бачити» щільно пов'язана із цілісністю особистості. Втрата «зору» та можливості бачити світ цілим стає метафоричним вираженням фундаментальних конфліктів людської душі; розламані на шматки, нечіткі, фрагментарні чи множинні відбитки вказують на незакінчений чи невдалий синтез особистості.

Як ми вже згадували, у ранній ліриці Гарсія Лорки протиставлення динамічного і статичного наявне навіть на композиційному рівні і зумовлене, поперед за все, дотриманням структури подорожі міфологічного героя, тому не дивно, що у семантиці цієї опозиційної пари приховано, відповідно, наявність чи відсутність потенціалу для розвитку особистості. Але у більш зрілих поезіях протиставлення рухомого і нерухомого залишає межі міфологічної схеми, що стала вузькою, та розширюється до космічного рівня, нагадуючи про стародавній зв'язок ритмів людського життя з ритмами природи. Нібито віддзеркалюючи міфологічний світ, лорківські вірши «проростають» Світовим Деревом, яке постає і центром світобудови, і уособленням жіночого початку: рух – гілок від вітру, дівчини по вітах, місяця у короні дерева – завжди має еротичну конотацію та скерований на продовження життя, а нерухомість, навпаки, виключає Ерос, а значить, заперечує оновлення життя. Поет підкреслює природність жіночої чуттєвості,

якщо вона скерована на продовження роду та оновлення життя: еротична триєдність «дерево – жінка – місяць» руйнується, якщо не наявна мета продовження життєвого циклу. Взагалі, в творчості Гарсія Лорки коло питань кохання, еросу, сексуальності і безпліддя постає у безпосередньому зв'язку з феноменом материнства, а жінка та земля тотожні як стихії родючості. Нетрадиційна орієнтація поета стала його чи не найстрашнішою драмою, тому що апріорі прирекла на неможливість продовжити існування в дітях, залишитися у русі циклічного часу; в ліриці нав'язлива ідея народження дитини маніфестувалася низкою образів безплідних жінок, що відринули чуттєвість. Але такі образи парадоксально відіграють терапевтичну роль у подоланні так званого «комплексу безпліддя»: у поступовому відмовленні від загальноприйнятої установки поет усвідомлює, що шлях до власного «материнства» і, відповідно, знайдення гармонійної цілісності, лежить через творіння.

З точки зору репрезентації архетипів виокремлюється цикл «Поет в Нью-Йорку»: причина їхнього перекручення у віддаленні від природного світоустрою, відмові від основ. Якщо у віршах інших циклів коливання між полюсами опозиційних пар пояснюються зміною внутрішньої установки суб'єкта, то превалювання негативних елементів опозицій (сліпота, нерухомість, безпліддя, смерть) у нью-йоркських поезіях викликається зовнішніми чинниками: живу природу зруйновано штучними втручаннями. Образи насильства над жінкою, над землею прочитуються на універсальному рівні як руйнування джерела життя, що значить заперечення контакту з підсвідомим, з витоками, і лише готовність сприйняти світ Великої Матері здатна знову повернути людину на шлях формування цілісності.

Спільним знаменником усіх втілень архетипу Великої Матері (його позитивний аспект виражено іпостасями Матері-Землі, Діви Марії, Єви) стає категорія життя, основною рисою якої є циклічність, репрезентована через коло. Два образи – дитини і матері – у поєднанні створюють замкнене коло уробороса, у якого немає початку і кінця. На другому етапі, після

психологічної ініціації, що ознаменувала прощання з дитинством і прийняття свідомої необхідності відшукати свій власний шлях до «зірки», у ліриці починає переважати символіка мандали. Архетип Великого Кола вказує на процеси, що «центрують» особистість (М. Фордхем), тобто, на цілісність, де свідоме і несвідоме перебувають у гармонійній взаємодії. Мандала з'являється як часопросторова категорія, у владі якої подолати безладдя і, відкинувши зайві, незначні елементи і символи, перетворити хаос на порядок. У Ф. Гарсія Лорки вона знаходить вираження у циклічному русі по замкненому у часі колу смертей і народжень і у вигляді космічного зв'язку Матері-землі та Божественної Дитини, народження якої уможлиблюється через єдність чоловічого та жіночого початку. Двостатева істота («*Alma mía, niño y niña*» [297, с.478]) символізує цілісність особистості, Самість, де Анімус (чоловічий свідомий первінь) і Аніма (жіночий несвідомий первінь) об'єдналися в первинній рівновазі. У творчому акті поет фіксує швидкоплинну мить відродження життя, перетворюючи її на вічність. Лорківський вірш стає саме тою алхімічною субстанцією, в якій часові, просторові, онтологічні та психологічні категорії поєднуються й оживають щоразу, коли уява читача перетворює текст на реальність.

Ліричний герой лорківських віршів відчувається як Вічна Дитина в обіймах Великої Матері та, водночас, як Велика Мати, що позбавляє душу від вічного конфлікту, викликаного нездатністю подолати невпинний і невблаганний рух часу. Глибокий внутрішній біль, усвідомлення власної інакшості, зумовленої виключеністю з циклу «вічного повернення», відступає в міру того, як формується часопростір лорківської поезії, у якому акт творчості дорівнюється акту народження. Відтак, поет, який ніколи не втрачав міцного зв'язку з підсвідомим і архетипом Матері, створює власний світ, у якому твір народжується як дитина у матері. Включення ліричного героя у вічний часовий цикл смертей і народжень актуалізує сакральний простір, що організовано за законами міфологічної світобудови. Концентрична природа цього простору, у центрі якого зірка – аналог Самості – детермінує зміну

характеру руху, що маніфестується як духовний шлях до абсолютного центру через відновлення передвічного дитячо-материнського уроборосу.

Отже, підхід, при якому міфологема дитинства розглядається у якості ключа для аналізу процесу формування особистості і пошуків ідентичності дозволив нам побудувати наступну часопросторову модель поетичного світу Гарсія Лорки. В ранній творчості часопростір моделюється за лінійним принципом: ліричний герой іде нескінченною Дорогою, яка веде до зірок. Вектор шляху традиційно скеровано вгору, від землі до неба; пересування відбуваються у специфічному поетичному просторі, який актуалізується через відтворення стану «містичної співучасті». Але ми можемо констатувати поступову зміну способу світосприйняття, пов'язану з психологічною ініціацією: за межею дорослішання відбувається перехід від лінійної до циклічної концепції часу; на зміну лінійному приходить замкнений концентричний часопростір. Він розкриває зміст архетипу Самості, який позначає структуру душі. На семантичному рівні концентричні структури відповідають філософії «вічного повернення» – життя, часу і творчості. Народження поезії сприймається як еквівалент народження дитини і елімінує болісний конфлікт лорківського життя. Інтегроване до досвіду свідомого життя неусвідомлене здатне, маніфестуючись у актах творчості, змінювати і творця, і читача, кожна мить читання повертаючи до сакральної миті зародження життя, що заперечує смерть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авакумов С.В. Мотив инициации в сновидениях и психотерапевтическом процессе / С. В. Авакумов // Журнал практической психологии и психоанализа. – 2003. – №4. – С.34–39.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької ; 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
3. Арсентьева Н. Н. С. Есенин и Ф. Гарсиа Лорка (Типол. исслед. лирики): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Советская многонациональная литература» / Н. Н. Арсентьева – М., 1985. – 16 с.
4. Архетипна критика американської літератури: навч. посібник / Пригодій С. М., Зіневич В. В., Матасова Ю. Р., Яковенко І. В. – Сімф. : Кримський Архів, 2008. – 256 с.
5. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика; / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
7. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С.234–407.
8. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи / Г. Башляр; пер. с фр. Б.М. Скуратов. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268с. – (Французская философия XX века).
9. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр ; пер. с фр. Б.М. Скуратов. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344с. – (Французская философия XX века).

10. Башляр Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр; пер. с фр. Б.М. Скуратов. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2000. – 383с. – (Французская философия XX века).
11. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Г. Башляр. – Харків : Фоліо, 2004. – 143 с.
12. Белевцова С. Лінгвістичний статус міфологеми (лексикографічний аспект) / С. Белевцова // *Studia Linguistica*. – 2009. – Вип.2. – С. 45–49.
13. Белоус Л.В. Трансформация фольклорных образов в поэзии Гарсия Лорки / Л.В. Белоус // Мова і культура: П'ята міжнародна наукова конференція. – 1997. – Т. 2: Культурологічний компонент мови. – С. 21–22.
14. Берн Э. Люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы / Берн Эрик Леннард ; пер. с англ. А. Грузберг. – М. : Эксмо, 2008. – 575 с.
15. Биркхойзер-Оэри С. Мать. Архетипический образ в волшебной сказке / С. Биркхойзер-Оэри ; пер. с англ. Мершавка В. – М. : Когито-Центр, 2010. – 256 с.
16. Бібік С. «Самая печальная радость – быть поэтом...»: музыкальность, образная насыщенность слова, богатство ассоциаций, контрастность чувств в поэзии Федерико Гарсия Лорки // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001.– №7. – С.19–20.
17. Білоус Л. Особливості перекладу поезії Ф.Г. Лорки на українську та російську мови / Л. Білоус // Мова і культура: Серія «Філологія». – 2000. – Вип.1, Т.3: Національні мови і культури в їх специфіці і взаємодії. – С. 37–40.
18. Бовсунівська Т. Міфологема як резистентний складник літератури / Т. Бовсунівська // Дивослово: Українська мова і література в навчальних закладах. – 2010. – №8 (641). – С.49 – 52.
19. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Ж. Бодріяр; пер. с фр. Л. Кононович . – Л. : Кальварія, 2004. – 374с.
20. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховтун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

21. Большакова А. Архетип, миф и память литературы / А.Ю. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 21 – 24 апреля 2010 г.) / Под ред. Г.Г. Исаева. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С.7–14.
22. Большакова А. Гендер и архетип: «первозданная женщина» в современном мире / А. Большакова // Общественные науки и современность. – 2010. – № 2. – С. 167–176.
23. Большакова А.Ю. Архетип – концепт – культура / А. Большакова // Вопросы философии. – 2010. – №7. – С.47–57.
24. Боровой С. Інтерпретація архетипів Гарсія Лорки у порівняльному контексті зі слов'янською міфологією / Боровой С. // Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи: Зб. матеріалів Всеукр. студ. наук. конф. – Кривий Ріг, 2001. – С.77–80.
25. Бройтман С. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум : Учеб. пособие / Бройтман С.Н. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
26. Букрієнко А.О. Проза Міядзави Кендзі: архетипні джерела авторського міфу : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / А.О. Букрієнко – К., 2008. – 19 с.
27. Винов И. Поэтика и метафизика Федерико Гарсиа Лорки / Винов И. // Art Line. – 1997. – №3. – С.54–55.
28. Вишницька Ю. Міфологеми Олександра Блока в російському етнокультурному просторі : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / Вишницька Ю. – К., 2003. – 25 с.
29. Вишня Н.Г. Федеріко Гарсія Лорка / Н. Г. Вишня, Н.В. Хоменко // Відродження. – 1995. – №5/6. – С.52–55.
30. Вовк Я. Ключі до розуміння поетичного світу Федеріко Гарсія Лорки / Я. Вовк, Н. Танько // Збірник наукових праць Полтавського державного

- педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Серія: Філологічні науки. – 2006. – Вип. 1–2 (48–49). – С. 165–173.
31. Вовк Я.Г. Ф.Гарсія Лорка в українських перекладах та критиці / Вовк Я.Г. // Наукові записки: Серія філологічна. – 1998. – Вип.2. – С.131–139.
 32. Воронович Т. Федеріко Гарсія Лорка (1899–1936) / Т. Воронович // Всесвіт. – 1961. – № 8. – С.137–139.
 33. Галич О. Теорія літератури: Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. ; За наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
 34. Ганошенко Ю.А. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ганошенко Ю.А. – Харків, 2006. – 23 с.
 35. Гарсія Лорка И. Память моя, память : воспоминания о брате: главы из книги / Исабель Гарсія Лорка ; пер. Н. Малиновской // Иностранная литература. – 2010. – N 9. – С.143–192.
 36. Гарсія Лорка Ф. Федерико и его мир / Франциско Гарсія Лорка. – М. : Радуга, 1987. – 520 с.
 37. Гелескул А. Последняя страница /А. Гелескул // Латинская Америка. – 1998. – № 10. – С.55–58.
 38. Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп; пер. с фр. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. – М. : Восточная литература, 2002. – 198 с.
 39. Гибсон Я. Гранада 1936 г. Убийство Федерико Гарсія Лорки / Я. Гибсон ; пер. Н. Малыхиной, Л. Осповатаю – М. : Прогресс, 1986. – 260 с.
 40. Гладышев В.В. О роли анализа подстрочного перевода для постижения идеи произведения : На примере стихотворения "Гитара" Ф.Гарсія Лорки. 11 кл / Гладышев В.В., Пронкевич А.В. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – N3. – С.57–60.
 41. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики / Тамара Денисова // Біблія і культура. Збірник наукових статей. – 2008. – Вип. 10. – С. 5–14.

42. Дикманн Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание / Х. Дикманн ; пер. Г.Л. Дроздецкой. – СПб. : Академический Проект, 2000. – 256 с.
43. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу / Ю.В. Доманский. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
44. Драч І. До таємниці Федеріко Гарсія Лорки // Наближення: Поетичні переклади й статті / І. Ф. Драч. – Харків : Фоліо, 2008. – С.38–53.
45. Дякун О.М. Міфологічний дискурс прози Мігеля Анхеля Астуріаса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.М. Дякун. – К., 2004. – 18 с.
46. Ефимкина Р. Три инициации в «женских волшебных сказках» / Р. Ефимкина // Российский гештальт. – 2003. – Вып.4. – С.18–37.
47. Єременко О. Михайло Драй-Хмара і Федерико Гарсія Лорка: життєтворчі перегуки мотиву смерті / О. Єременко // Дивослово. – 2011. – № 1 (646). – С. 52–55.
48. Єременко О. Р. «Хай знають всі, що я не вмер...» : (рецепція смерті в житті і творчості Ф. Гарсія Лорки) : матеріали до уроку : 11 клас / О.Р. Єременко // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – N 6. – С. 11–14.
49. Жердинівська М. Життя та смерть Федеріко Гарсія Лорки / М. Жердинівська // Всесвіт. – 2006. – №7/8. – С. 178–181.
50. Захарова Л. А. Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У.Голдінга «Шпиль» і Ю.Місіми «Золотий храм»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / А. Л. Захарова. – Донецьк, 2004. – 19 с.
51. Захарченко Н. Пристрастний співець невблаганної долі (за прогр. 2001 р. – 11 кл., урок 46.; за прогр. 1998 р. – урок 34 // Зарубіжна література. – 2002. – №46 (груд.). – С.5–9.

52. Зборовська Н.В. Психологіза і літературознавство : посібник. / Н.В. Зборовська – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с.
53. Зеленский В.В. Толковый словарь по аналитической психологии / В.В. Зеленский. – М. : Когито-Центр, 2008. – 334 с.
54. Изер В. Вымыслообразующие акты / В. Изер ; пер. с англ. Г. Дашевского // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 23–40.
55. Ільницький М. Образ нічного неба: архетип місяця у поезії Б.-І. Антонича, Ф.Г. Лорки та І. Калинця / М. Ільницький // Дивослово. – 2003. – №10. – С.2–5.
56. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста : учебник для вузов / Ю.В. Казарин. – М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 432 с.
57. Кальф Т.П. «Як заридала моя гітара...» / Т.П. Кальф // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996. – №11. – С. 28–33.
58. Камелина, А. В. Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Камелина А.В. – Москва, 2007. – 23 с.
59. Караменов Н. Символический смысл растений в поэзии Федерико Гарсиа Лорки / Н. Караменов // Зарубіжна література в школах України. – 2009. – №2. – С. 37–40.
60. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел; укр. пер. О. Мокровольський. – К. : Вид. дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.: рис.
61. Колесник О.С. Міфопоетичне відтворення архетипу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / О.С. Колесник. – К., 2002. – 16 с.
62. Кон И.С. Социологическая психология / И. Кон. – М. : Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 1999. – 560с.

63. Кондрико А.А. Еволюція поняття «архетип» у контексті наукового знання / А.А. Кондрико // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. – 2010. – № 1. – С. 19–23.
64. Кордун В. Федеріко Гарсія Лорка здалеку / В. Кордун // Світовид. – 1998. – №3. – С.57–63.
65. Коробенко О. Фольклорно-національний колорит у поезії Ф.Гарсія Лорки / Коробенко О. // Всесвітня література. – 1999. – N5. – С.62–63.
66. Кочур Г. Лорка в нових перекладах / Г. Кочур // Всесвіт. – 1967. – № 6. – С.20–21.
67. Кузнецова А.И. Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга : автореф. дис. на соискание научн. степ. канди. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / А.И. Кузнецова. – М., 2004. – 23 с.
68. Курята Ю.В. Міф на перетині психологічних та філологічних наук / Ю.В. Курята // Проблеми загальної та педагогічної психології. – 2010. – Том XII, частина 4. – С. 225–232.
69. Кучукова З. Арабский «акцент» Федерико Гарсиа Лорки / Кучукова З.А. // Онтология и техника. – 2004. – Вып. 2. – С. 21–38.
70. Кэмпбелл Дж. «Биос и мифос (Bios and Mythos)» [Електронний ресурс] / Джозеф Кэмпбелл: пер. Фролова В. – 2009. – Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/4421>
71. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда / Жак Лакан; пер. А.К. Черноглазова, М.А. Титовой. — М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 184с.
72. Ламберт К. Процесс индивидуации / К. Ламберт // К.Г. Юнг и современный психоанализ. Хрестоматия по глубинной психологии. Вып. 2 ; пер. Гремушкина С., Масловой С., Хегая Л. – М. : «Добросовет», 1997 – С.77 – 99.

73. Лановик М. Переклад і національне підсвідоме: теорія архетипів і міфопоетика / Лановик М. // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. – 2003. – Вип. XXI. – С. 156–158.
74. Лановик М. Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства / М. Лановик // Біблія і культура. Збірник наукових статей. – 2008. – Вип. 10. – С. 15–20.
75. Лебединцева Н. М. Українська поетична свідомість кінця XX ст.: трансформація архетипу Великої Матері : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Н.М. Лебединцева. – К., 2003. – 19 с.
76. Леві-Стросс К. Міт та значення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. ; За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене / К. Леві-Стросс. – Львів : Літопис, 2001. – С. 448–464.
77. Леві-Стросс К. Структурна антропологія / К. Леві-Стросс ; пер. з фран. З. Борисюк. – К. : Основи, 1997. – 387 с.
78. Лингвистический энциклопедический словарь / [ред. В.Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с. : ил.
79. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі / Н. Лисюк // Дух і Літера. – 2001. – № 7/8. – С. 262–275.
80. Лисюк Н. Сутність міфу та його функції: матеріали до курсу «Міфологія у світлі міждисциплінарних підходів» / Н.А. Лисюк – К. : Фітосоціоцентр, 2003. – 120 с.
81. Лисюк Н.А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н.А. Лисюк. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
82. Лосев А. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – 656 с.
83. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб: «Искусство-СПБ», 2000. — 704 с.

84. Малиновская Н. Самая печальная радость // Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения в двух томах. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 1. – С.5–28.
85. Малиновская Н.Р. Дерево песен // Гарсия Лорка Ф. Романс обреченного ; пер. с исп. / Н.Малиновская. – М. : Зеркало-М, 1998. – С. 5–20.
86. Малиновская Н.Р. Легенда о времени Ф. Гарсия Лорки // Литература в контексте культуры / Н. Малиновская ; сб. статей ; под ред. Пискуновой С.И. – М. : Издательство Московского университета, 1986 – С.183–191.
87. Матасова Ю. Психологіз та архетипіка оповідання Е. Вортон «The Dilletante» / Ю. Матасова // Вісник київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – 2010. – Вип.43. – С. 47–49.
88. Матасова Ю.Р. Архетип у романістиці Ф.С.Фіцджеральда та В. Домонтовича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. Наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Юліана Ревівна Матасова. – Київ, 2005. – 20 с.
89. Матюшкіна Т.П. «Жив такий поет – Федеріко Гарсія Лорка...»: Метод. рекомендації до проведення уроку-знайомства. 11 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – №3. – С.25–29.
90. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник / Е. Мелетинский. – Новочеркасск, 1994. – С.159–167.
91. Мелетинский Е. Миф и историческая поэтика фольклора [Електронний ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky4.htm>
92. Мелетинский Е. Миф и сказка [Електронний ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm>
93. Мелетинский Е. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции [Електронний ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky12.htm>

94. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 429 с.
95. Мішустіна Г.А. Тема «любові» в драматургії Федеріко Гарсія Лорка / Г.А. Мішустіна // Мовні і концептуальні картини світу. – 2001. – Спеціальний випуск : Мови, культури та переклад у контексті європейського співробітництва. – С. 297–301.
96. Москаленко М. Федеріко Гарсія Лорка: матеріали до бібліографії українських перекладів / М. Москаленко // Світовид. – 1998. – №3. – С.57–63
97. Москаленко О.О. «Балада про Червоний Капелюшок» Ф. Гарсія Лорки: у пошуках справжньої поезії / О.О. Москаленко // Наукові записки. Серія «Філологічна». Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22 – 23 квітня 2010 року «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість». – 2010. – Вип. 15. – С.181–191.
98. Москаленко О.О. «Комплекс безпліддя» у ліриці Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Мовні і концептуальні картини світу. – 2010. – Вип. 34. – С.53–59.
99. Москаленко О.О. Відображення процесу індивідуації в ліриці Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Іноземна філологія. – 2007. – Вип.119 – С.213–217.
100. Москаленко О.О. Динаміка дитячого фольклору в «Книзі віршів» Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Південний архів. Філологічні науки. – 2006. – Випуск XXXII. – С.51–54.
101. Москаленко О.О. Дівчина на гілці: за і проти життя (на матеріалі лірики Ф. Гарсія Лорки // Мова і культура. – 2010. – Вип. 13. – Т. IV (140). – С.294–299.
102. Москаленко О.О. Мотив ініціації в творчості Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія. – 2006. – Число 10. – Т.1 – С.92–96.

103. Москаленко О.О. Стан «містичної співучасті» в ранній ліриці Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Нова філологія. – 2010. – №40. – С.270–276.
104. Москаленко О.О. Тематизація мотивів зору та дзеркала в ліриці Ф. Гарсія Лорки / О.О. Москаленко // Віршознавчі студії : Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство ХХ-початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку» ; упорядники Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С.106–117.
105. Москаленко О.О. Тракткування архетипу дитинства в ліриці Ф. Гарсія Лорки сучасним літературознавством / О.О. Москаленко // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития 2009». Том 14. Философия и филология. – Одесса : Черноморье 2009. – С.40–43.
106. Нестерова Л. Сумна радість поезії: Федеріко Гарсія Лорка і Ліна Костенко / Л. Нестерова // газ. Зарубіжна література. – 2006. – №1 (січень). – С.6–9.
107. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков: таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д.А. Нечаенко. – М. : Юридическая литература, 1991. – 304 с.
108. Новикова М. Федеріко Гарсія Лорка: бенкет катастроф / М. Новикова // газ. Зарубіжна література. – 2002. – №46 (груд.). – С.2–4.
109. Новикова М. Це веселе ім'я – Лукаш / М. Новикова // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». – 2009. – Вип.IX. – С.374–379.
110. Нойманн Э. Леонардо да Винчи и архетип матери // Психоанализ и искусство [сборник / пер. Г. Бутузова, О. Чистякова]. / Э. Нойманн. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1998. – С.95–152.
111. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн.; пер. с англ. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1998. – 464 с.

112. Нойманн Э. Ребенок [Электронный ресурс] / Э. Нойманн; пер. Прилуцкая М. – 1990. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/4092>
113. Нойманн Э. Страх феминного [Электронный ресурс] / Э. Нойманн. – М., 2008. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/2951>
114. Носоченко Н. А. Совершенство и смысл творчества (Проблема совершенства в философии К. Г. Юнга) [Електронний ресурс] / Н. А. Носоченко. – Ползуновский альманах. – 1999. – №3ю – Режим доступа : http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1999-03/HTML/32/pap_32.html
115. Нямцу А. Архетипические модели в современном литературном контексте / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2006. – 72 с.
116. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті / А. Нямцу // Слово і час. – 2009. – №2 (578). – С.3–14.
117. Онищак Н.П. Лорка стає ближчий: Компаративістський аналіз творчості Ф.Г.Лорки та Л.Костенко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – №9. – С.44–46.
118. Осповат Л. Гарсія Лорка / Л. Осповат. – М. : Молодая гвардия, 1965. – 430 с.
119. Пахльовська О. Муза іспанських руїн (До 50-річчя від дня загибелі Ф. Гарсія Лорки) / О. Пахльовська // Всесвіт. – 1985. – № 12. – С. 125–133.
120. Пригодій С. Архетип і компаративістика / С. М. Пригодій // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : Зб. наук. пр. – 2007. – Вип. 11. – С.281–286.
121. Пригодій С. Літературознавча онірокритика (на матеріалі повісті В.Г. Симмса «Грелинг, або вбивство виявиться») / С. Пригодій // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури. – 2004. – Вип. 1. – С.129–138.
122. Прокоф'єв І. Струна, що «ридає за даллю»: (До вивч. творчості Г.Лорки в 11 кл.) / Прокоф'єв І. // Дивослово. – 1995. – 3. – С.45–47.

123. Пронкевич О. Інтерв'ю Михайла Москаленка про історію перекладу творів Федеріко Гарсія Лорки українською мовою. Розмова з Михайлом Москаленком / О. Пронкевич // Всесвіт. – 2008. – N 1/2. – С.184–187.
124. Пронкевич О. Лорка – українець або Лорка українською? / О. Пронкевич // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип.2. – С.286–298.
125. Пронкевич О. Нарешті Лорка? [Електронний ресурс] / О. Пронкевич. – ЛитАкцент. – 2008. – 5 травня. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2008/05/05/oleksandr-pronkevych-nareshhti-lorka/>
126. Пронкевич О. Суд Соломона: мотив «оречевлення» дитини в художньо-інтелектуальному світі Мігеля де Унамуну / О. Пронкевич // Іноземна філологія. – 2007. – Вип 119 (1). – С.143–149.
127. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп ; науч. ред., текстологический коммент. И.В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
128. Радина Н. Истории и сказки в психологической практике. Читать, сочинять, слушать / Н. Радина. – СПб. : Речь, 2006. – 208 с.
129. Роулэнд С. Юнг и Деррида: нуминозное, деконструкция и миф [Електронний ресурс] / С. Роулэнд; пер. Л. Хегай // Библиотека Московской ассоциации аналитической психологии, 2006. – Режим доступу : <http://www.maap.ru/library/book/141/>
130. Рябова Л. Символизм смерти и возрождения [Електронний ресурс] / Л. Рябова. – РГХА, 2008. – Режим доступу : http://www.ssve.ru.angel.rchgi.spb.ru/faculty/fakul_fbr/kaf_relig/stud_work/ryabova.php
131. Рязанцева Т. Еволюція теми Самотності в контексті метафізичної поезії (17-20 ст.) / Т. Рязанцева // Літературна компаративістика. – 2008. – Вип. 3, Ч. 1. – С.180–192.
132. Рязанцева Т.М. Поєднання релігійного та еротичного елементів у ліриці Федеріко Гарсія Лорки й Олексі Стефановича / Т.М. Рязанцева // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип. 1. – С.177–181.

133. Савчин В. Лукашіана Михайла Москаленка / В. Савчин // Всесвіт. – 2007. – №3/4. – С.146–151.
134. Самілонович Л.Л. Федеріко Гарсія Лорка: Поезія / Л. Л. Самілонович // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2006. – N 2. – С.38–39.
135. Силюнас В. Федерико Гарсия Лорка. Драма поета / В. Силюнас. – М. : Наука, 1989. – 336 с.
136. Силюнас В. Цыган и смерть: тема судьбы в «Поэме о Канте Хондо» и «Цыганском Романсеро» Гарсия Лорки / В. Силюнас // Вопросы литературы. – 1988. – №4. – С.80–102.
137. Сипливець Л. «Струна, що ридає за даллю» : Життєвий і творчий шлях Федеріко Гарсія Лорки / Л. Сипливець // газ. Зарубіжна література. – 2006. – №1 (січень). – С.3–5.
138. Скуловатова О.В. Міфологеми як чинник формування традиційної картини світу людини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.01 «Загальна психологія, історія психології» / О. В. Скуловатова. – К. : 2009. – 22 с.
139. Словарь символов и знаков [автор-составитель В. В. Адамчик]. – М. : АСТ, Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
140. Содомора А. «Пісня всохлого помаранчевого дерева» у перекладі Миколи Лукаша / А. Содомора // Записки Перекладацької Майстерні 2000 – 2001 : учебное пособие. – Львів, 2002. – Т. 3. – С.171–175.
141. Соколов Д. Сказки и сказкотерапия / Д. Соколов. – М. : ЭКМО-Пресс, 2001. – 304 с.
142. Соловей Т. Г. «Истинная поэзия - это любовь, мужество и жертва...» : урок по лирике Ф. Гарсия Лорки / Т.Г. Соловей // Русская словесность в школах Украины. – 2010. – N 5. – С.42–45.
143. Старовойтова Х.В. Архетип матері в сучасній французькій драмі: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / Старовойтова Х.В. – К., 2008. – 20с.
144. Степанов Г.В. Федерико Гарсія Лорка // Гарсія Лорка Ф. Избранное. – М. : Прогресс, 1979. – С. 5–61.
145. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один із виявів архетипу триєдності / Г.Ю. Суріна // Мультиверсум: Філософський альманах. – 2006. – Вип. 56. – С.166–176.
146. Сэмьюэлз Э. Словарь аналитической психологии К. Юнга / Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. ; пер. с англ. В. Зеленского. – СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 288 с.
147. Тарнавський Ю. Під тихими оливами, або вареники замість гітар / Ю. Тарнавський // Сучасність. – 1969. – Ч. 3 (99). – С.71–91.
148. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении / С.М. Телегин // Архетипы, мифологеми, символы в художественной картине мира писателя. Материалы международной заочной научной конференции. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С.14–16.
149. Тихомирова О.В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р.Р. Толкіна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Тихомирова О.В. – Київ, 2003. – 20 с.
150. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С.227–284.
151. Уге Д.В. Язык и мир Федерико Гарсиа Лорки (На материале поэтических произведений) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» : М. : 2005. – 26 с.
152. Українська фольклористика. Словник-довідник / [Укладання і загальна редакція Михайла Чорнопиского]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

153. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. - СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
154. Федотова Т.В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі : автореф. дис. на здобуття наук. Ступеня. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ Т.В. Федотова. – К., 2006. – 18 с.
155. Фордхам М. Возникновение детского анализа [Электронный ресурс] / М. Фордхам // К.Г. Юнг и современный психоанализ. Хрестоматия по глубинной психологии. Выпуск 2 ; пер. Гремушкина С., Масловой С., Хегая Л. – М. : «Добросовет», 1997 – С.48–76.
156. Франц М.-Л. Процесс индивидуации / М.-Л. фон Франц // Юнг К.Г. Человек и его символы ; под общ.ред. С.Н. Сиренко – М. : Серебряные нити, 1997. – С. 155–226.
157. Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок / М.-Л. Фон Франц ; пер. К. Бутырина. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2004. – 364 с.
158. Фрейд З. О сновидениях / З. Фрейд ; пер. с нем. – Харьков : Фолио, 2005. – 414 с.
159. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д.Д. Фрэзер ; пер. с англ. М.К. Рыклина – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.
160. Халімончик Т. Федеріко Гарсія Лорка (урок-дослідження) / Т. Халімончик // газ. Зарубіжна література. – 2003.– 46 (груд.). – С.11–16.
161. Хендерсон Д.Л. Древние мифы и современный человек / Дж. Л. Хендерсон // Юнг К.Г. Человек и его символы ; под общ.ред. С.Н. Сиренко – М. : Серебряные нити, 1997. – С.103–154.
162. Хиллман Дж. Архетипическая психология / Дж. Хиллман. – М. : БСК, 1996. – 180 с.
163. Цаларунга О.І. «Коли плаче його гітара...» / О.І. Цаларунга // газ. Зарубіжна література в школі. – 2009. – №4 (лютий) . – С.17–19.
164. Цимбалюк Е. «И слезы счастья душат грудь перед явлением Карменситы»: Образ Кармен в лирике А.Блока и Ф.Гарсия Лорки. 11 кл. /

Е. Цимбалюк // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – №1. – С.26–29.

165. Чагинская Е.А. Испанская фольклорная символика в лирике Ф. Гарсиа Лорки в сопоставлении со славянской / Е.А. Чагинская // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1990. – №3. – С.64–70.

166. Чагинская Е.А. Лексико-семантическая основа символики лирики Ф. Гарсиа Лорки : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / Чагинская Е.А. – М., 1990 – 24 с.

167. Чернов Д. В. Вечность, архетип Самости и его символы / Чернов Д.В. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2005. – № 8. – С.95–105.

168. Чернявська О. Особливості імпресіонізму у збірці «Три перстені» Богдана-Ігоря Антоновича та «Перші пісні» Федеріко Гарсія Лорки / О. Чернявська // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – Вип. 11. Ч. 2. – С.231–236.

169. Чубукіна Н.Ю. Глибокий спів іспанської поезії: Урок-есе з використанням теорії літ. за творчістю Ф.Г.Лорки / Н.Ю. Чубукіна // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – №2. – С.45–47.

170. Шестопалова Т. «Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ-міф» / Т. Шестопалова // Наукові записки (НАУКМА). – 1999. – Т.17 : Філологія, 1999. – С.37–41.

171. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації : дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Т. П. Шестопалова. – Луганськ, 2001. – 199 с.

172. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення / О. Шупта-В'язовська // Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури. – 2004. – Вип. 1. – С.161–166.

173. Шэрман К. На шляхах да спаткання / К. Шэрман // Таямніцы почырку : Літ.-крытыч. арт., эсэ. – Мн. : Мастацка література, 1995. – С.10–17.

174. Эдингер Э. Христианский архетип. Юнгианское исследование жизни Христа: Аналитическая психология / Э.Ф. Эдингер ; пер. с англ. В. Мершавки. – М. : Инфра-М, 2000. – 96 с. : ил.
175. Эдингер Э. Эго и архетип / Э.Ф. Эдингер ; пер. с англ. – М. : ООО «ПентаГрафик», 2000. – 264 с.
176. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде ; пер. с фр. В.П. Большакова. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.
177. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / Элиаде М. ; пер. с франц. Е.В. Баевской, О.В. Давтян. – СПб. : Алетейя, 1998. – 374 с.
178. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
179. Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде ; пер. с франц. – К. : София, М.: Гелиос, 2002. – 352 с.
180. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [автор-сост. К. Королев]. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – 608 с.
181. Эриксон Э. Жизненный цикл: эпигенез идентичности / Эриксон Э. // Архетип. – 1995. – №1. – С.105–114.
182. Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / К.П. Эстес ; пер. с англ. Т. Науменко – М. : София, 2011. – 448 с.
183. Юнг К.Г. Aion / К.Г. Юнг. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1997. – 336 с.
184. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
185. Юнг К.Г. Божественный ребенок / К.Г. Юнг. – М. : Олимп, АСТ-ЛТД, 1997. – 400 с.
186. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Записано и отредактировано Аниэлой Яффе / К.Г. Юнг ; пер. с нем. – Киев : AirLand, 1994. – 405 с.
187. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. А.А. Спектор. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2005. – 400 с.
188. Юнг К.Г. Индивидуальная символика сновидений, имеющая отношение к алхимии / К.Г. Юнг // Архетип, 1995. – №1. – С.98–104.

189. Юнг К.Г. К вопросу о подсознании / К.Г. Юнг // Юнг К.Г. Человек и его символы ; под общ. ред. С.Н. Сиренко – М. : Серебряные нити, 1997. – С.5–102.
190. Юнг К.Г. Конфликты детской души [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг // Конфликты детской души. – М.: Канон+, 1997. – 336 с. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1626>
191. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/1596>
192. Юнг К.Г. Орнамент видений / К.Г. Юнг // Архетип. – 1995. – №1. – С.115–119.
193. Юнг К.Г. Психология бессознательного / К.Г.Юнг ; пер. с англ. под общей ред. В. Зеленского. – М. : Когито-Центр, 2010. – 352 с.
194. Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство [сборник / пер. Г. Бутузова, О. Чистякова]. / К.Г. Юнг. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1998. – С.30–54.
195. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное / К.Г. Юнг ; пер с англ. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
196. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции / К. Г. Юнг. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1998. – 295с.
197. Юсипович І. Пошук нових засад і форм у західній поезії ХХ ст. : Творчість Федеріко Гарсія Лорки. Своєрідність художньо-поетичного світу, 11 кл. / І. Юсипович // газ. Зарубіжна література. – 2005. – №21-24. – С.42-44.
198. Яковенко І.В. Творчість Фленнері О'Коннор: архетип та «літературна теологія» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Яковенко Ірина Василівна. – К., 2003. – 18 с.
199. Якубова В.В. Лінгвостилістичні засоби відтворення поетичного образу у перекладі (на матеріалі творів Ф.Г Лорки та їх перекладів українською

мовою) / В.В. Якубова // Етнічні виміри універсуму: мова, література, культура. – К. : Київський університет, 2011. – С.344–348.

200. Alcides M. Lectura de Diván de Tamarit de Federico García Lorca (1898 – 1936) [Електронний ресурс] / M. Alcides // Literatura y lingüística. – 1998. – Núm. 11. – Режим доступу : http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111998001100006&script=sci_arttext

201. Almodóvar A. De las nanas y otros aprendizajes del mar [Електронний ресурс] / A. Almodóvar / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. – Режим доступу : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/12369413210153728432213/p0000001.htm#I_0

202. Alvar M. Los cuatro elementos en la obra de García Lorca / M. Alvar // Estudios sobre la poesía de Lorca; ed. Luis Fernández Cifuentes. – M. : Akal, Istmo, 2005. – P.43–75.

203. Amor I. Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística / I. Amor. – Oviedo : Kurt y Roswitha Reichenberger, Universidad de Oviedo in Kassel, 1991. – 209 p.

204. Angel R. Afterword: Attempting to Live inside Federico García Lorca's Poema del cante jondo for a While [Електронний ресурс] / R. Angel // The American Poetry Review. – 2006. – Vol.35, Iss. 4. – Режим доступу : <https://www.aprweb.org/issue/julyaugust-2006>

205. Antología comentada de Federico G. Lorca (Tomo I, Poesía) [editor Eutimio Martín]. – Madrid : Ediciones de la Torre, 1998. – Tomo I, Poesía. – 1998. – 315 p.

206. Antología poética del grupo 27 / [edición de Pedro C. Cerillo]. – Madrid : AKAL, 2002. – 144 p.

207. Arango M. A. Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca / M. A. Arango. – Madrid : Fundamentos, 1998. – 480 p.

208. Balmaseda E. La lengua del «Romancero gitano» (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del «Romance sonámbulo» [Електронний ресурс] / E. Balmaseda // Cuadernos Canela. – 1998. – Vol.X. – P. 21–38. – Режим доступу : <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc10balmaseda.pdf>

209. Bodkin M. Archetypal patterns in poetry. Psychological studies of imagination [Электронный ресурс] / M. Bodkin. – London : Oxford University Press, 1965. – 340 p. – Режим доступа : https://openlibrary.org/books/OL24653314M/Archetypal_patterns_in_poetry
210. Cabello M. García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo [Электронный ресурс] / M. Cabello // 1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. – 2006. – Vol. XI. – P.131–140. – Режим доступа : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/garca-lorca-dramaturgo-figura-central-de-la-literatura-espaola-del-siglo-xx-en-el-canon-europeo-0/pdf/>
211. Carandell Z. Las voces líricas en la poesía inédita de juventud de García Lorca / Z. Carandell // Federico García Lorca et cetera (Symbolae Facultatis litterarum et philosophie Louvaniesis) [edición de Nicole Delbecque, Cristian de Paepe, Nadia Lie, Brigitte Adriaensen]. – Leuven University Press, 2003. – Tomo 32. – P.15–25.
212. Cárdenas L. El arquetipo de la madre terrible en «Peregrinos de Aztlán» de Miguel Méndez M. [Электронный ресурс] / L. Cárdenas. – Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. – Режим доступа : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arquetipo-de-la-madre-terrible-en-peregrinos-de-aztln-de-miguel-mndez-m-0/html/5dfabe36-bebe-4286-b492-6bfd8c258870_2.html
213. Castilla A. Aquel rubio de Albacete [Электронный ресурс] / A. Castilla // El País. – 8 Jul 2012. – Режим доступа : http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/05/actualidad/1341503520_396768.html
214. Castilla A. El amor oscuro de García Lorca [Электронный ресурс] / A. Castilla, A. Magán // El País. – 10 May 2012. – Режим доступа : http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336592315_908655.html
215. Castro A. Los amores secretos de García Lorca [Электронный ресурс] / A. Castro // Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. – Режим

доступу : <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/los-amores-secretos-de-garcia-lorca/>

216. Cate-Arries F. Audience and Authority in the Modernist Theater of Federico Garcia Lorca / F. Cate-Arries // *Hispanic Review*. – 2001. – Vol.69, Iss. 544. – P.544–546.

217. Cereceda M. Lorca y Dalí: El Retrato en la Mirada [Электронный ресурс] / M. Cereceda // *Revista Signos*. – 1998. – 31(43-44). – P. 97–111.– Режим доступа : http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341998000100009&script=sci_arttext

218. Cerrillo P. El Cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector [Электронный ресурс] / P. Cerrillo // *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. – Режим доступа : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46859397904917506300080/p0000001.htm>

219. Cifuentes L. Introducción // *Estudios sobre la poesía de Lorca* / L. Cifuentes. – Madrid : Istmo, 2005. – P.7–39.

220. Clifford J. The Trickster-Function in the Theatre of Garcia Lorca. By Sarah Wright. Review / J. Clifford // *Theatre Research International*. – 2001. – Vol. 26, Num.3. – P.294–315.

221. Dennis N. Lorca en el espejo: estrategias de (auto)percepción / N. Dennis // *Estudios sobre la poesía de Lorca*.– Madrid : Istmo, 2005. – P.143–158.

222. Devoto D. Notas sobre el elemento tradicional en la obra de federico García Lorca / D. Devoto // *Federico García Lorca* / coord. por Ildefonso Manuel Gil. – M. : Taurus Ediciones, 1975. – P.23–72.

223. Donlon H. Interview with Roger Tinnell on Federico Garcia Lorca [Электронный ресурс] / H. Donlon // *Londongrip.co.uk The International Online Cultural Magazine*. – 2010. – Режим доступа : <http://londongrip.co.uk/2010/10/federico-garcia-lorca/>

224. Dougherty D. Powers of Utterance: A Discourse Approach to Works of Lorca, Machado, and Valle-Inclan (review) [Электронный ресурс] / D. Dougherty.

– Hispanic Review. – 2005. Volume 73, Number 3. – P. 381–383. – Режим доступа :

http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/hispanic_review/v073/73.3dougherty.html

225. Duarte C. Bibliografía lorquiana [Электронный ресурс] / C. Duarte. – Режим доступа : <http://www.bubok.es/libros/4082/Bibliografia-lorquiana>

226. Diccionario de la lengua española [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://buscon.rae.es/draeI/>

227. Eddison E.R. La Serpiente Uróboros / E.R. Eddison. – Barcelona : Círculo de Lectores, 2000. – 603 p.

228. Eisenberg D. «Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texto de Lorca [Электронный ресурс] / D. Eisenberg. – Barcelona : Ariel, 1976. – Режим доступа : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/12048285338080412976624/index.htm>

229. Eisenberg D. Cuatro pesquisas lorquianas [Электронный ресурс] / D. Eisenberg / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. – Режим доступа : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/12260510889114852976846/index.htm>

230. Eisenberg D. Nuevos documentos relativos a la edición de «Poeta en Nueva York» y otras obras de García Lorca [Электронный ресурс] / D. Eisenberg // Anales de Literatura española. – 1986 – 1987. – Núm. 5. – P.67–107. – Режим доступа : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/12704965425605940765435/p0000001.htm#I_1

231. Eisenberg D. Un texto lorquiano descubierto en Nueva York [Электронный ресурс] / D. Eisenberg // Bulletin Hispanique. – 1978. – Tome LXXX, № 1–2. – Режим доступа : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hisp/02589406454693484321157/p0000001.htm#I_1

232. Estudios sobre la poesía de Lorca [editor Luis Fernandez Cifuentes]. – Madrid : Akal, Istmo, 2005. – 480 p.

233. Fernández I. Génesis y evolución de actitudes ante la muerte en la infancia [Электронный ресурс] / I. R. Fernández // Cuadernos de Bioética. – 2000. – № 11

- (141). – P.113–118. – Режим доступа :
<http://www.maribelium.com/actitudesmuerte.htm>
234. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays* / N. Frye. – Princeton: Princeton University Press, 1971. – 383 p.
235. Fuentes T. *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca* / T. Fuentes. – Granada : Editorial Universidad de Granada, 2004. – 231 p.
236. García-Posada M. *La singularidad de Lorca* / M. García-Posada // García Lorca F. *Poesía*, 1. – Madrid : Akal, 2008. – P.29–94.
237. García-Posada M. *La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca* [Электронный ресурс] / Miguel García Posada // 1616 : *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. – 1978. – Anuario I. – P.109–116. – Режим доступа :
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476329022303862979079/p0000012.htm#I_48
238. García-Posada M. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* / M. García-Posada. – Madrid : AKAL, 1982. – 360 p.
239. Gibson I. *Federico García Lorca: A Life* / I. Gibson. – New York: Pantheon Books, 1997. – 554 p.
240. Gibson I. *Lorca y el Mundo Gay: «Caballo azul de mi locura»* / I. Gibson. – Barcelona : Planeta, 2009. – 200 p.
241. Gómez A. *Federico García Lorca y su tiempo* / A. Gómez // Yerma / García Lorca Federico. – Madrid: Castalia, 2004. – P.8–14.
242. González-Muntaner E. *Buscándose a sí mismas: cuatro personajes femeninos ante el espejo* [Электронный ресурс]. / E. González-Muntaner // *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. – 2006. – No. 34 – Режим доступа :
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/buscand.html>
243. Herrero J. *La crisis juvenil de Lorca: el pulpo contra la estrella* / J. Herrero // *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. – 1989, P.1825–1834. – Режим доступа :
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_095.pdf

244. Herrero J. La padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca / J. Herrero // Estudios sobre la poesía de Lorca; ed. Luis Fernández Cifuentes. – Madrid : Akal, Istmo, 2005. – P.115–140.
245. Karageorgou-Bastea C. Arquitectonica de voces. Federico Garcia Lorca / C. Karageorgou-Bastea. – Mexico D.F. : El Colegio de Mexico, centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008. – 240 p.
246. Karageorgou-Bastea C. Lírica temprana de García Lorca: de la poesía inédita al Poema del cante jondo [Електронний ресурс] / C. Karageorgou-Bastea // La Palabra y el Hombre. – 1998. – No. 105. – P.173–194 – Режим доступа : <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/814>
247. La mirada joven : (Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca) / Andrés Soria Olmedo (ed.). – Granada : Universidad de Granada, 1997. – 169 p.
248. López Castro A. Lorca y la nostalgia del regreso al origen / A. López Castro // Revista Garoza. – 2009. – №9. – P.89–102.
249. Martín E. «Sobre un libro de versos»: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca [Електронний ресурс] / E. Martín // Anales de Literatura Española. – 1985. – N°4. – P. 245–256. – Режим доступа : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818518922725095209079/p0000011.htm#I_12
250. Martín E. Introducción / E. Martín // Federico García Lorca para niños. – Madrid : Ediciones de la Torre, 1998. – P.5–32.
251. Martín E. La pujante vitalidad del lorquismo (Bibliografía de y sobre Federico García Lorca) [Електронний ресурс] / E. Martín // Anales de Literatura Española. – 1985. – Núm. 4. – P. 491–505. – Режим доступа : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818518922725095209079/p0000027.htm#I_28
252. Martos L. Federico García Lorca, heterodoxo y mártir (Análisis y proyección de la obra juvenil) de Eutimio Martín [Електронний ресурс] : Reseña /

- L. Martos. – Cuenta y razón. – 1987. – Num.027. –
 Режим доступа : http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/027/Num027_016.pdf
253. Maurer C. Reviewed work(s): Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita by Eutimio Martín; Federico García Lorca [Электронный ресурс] / C. Maurer // Hispanic Review. – 1988. – Vol. 56, No. 2. – P.271–273. – Режим доступа :
<http://www.jstor.org/pss/473240?cookieSet=1>
254. Mendoza A. La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en «La balada de Caperucita» (1919) [Электронный ресурс] / A. Mendoza // Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. – Режим доступа :
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/02494929767616722754491/index.htm>
255. Moreno A. Análisis del mito de la madre terrible mediante un estudio comparado de La casa de Bernarda Alba y Como agua para chocolate [Электронный ресурс] / A. Ibáñez Moreno // Espéculo. Revista de Estudios Literarios. – 2006. – No. 32 – Режим доступа:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/mitomad.html>
256. Myss C. Sacred Contracts: Awakening Your Divine Potential / C. Myss. – New-York : Three Rivers Press, 2003. – 442 p.
257. Myss C. A Gallery of Archetypes [Электронный ресурс] / C. Myth. – Режим доступа : http://www.myss.com/library/contracts/three_archs.asp
258. Nikolajeva M. The changing aesthetics of character in children's fiction [Электронный ресурс] / M. Nikolajeva. – 2001. – Режим доступа :
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_35/ai_97074157/
259. Oelker D. Comentario de un poema de Federico García Lorca [Электронный ресурс] / D. Oelker // Acta Literaria. – 3003. – N° 28. – P. 123–137. – Режим доступа:
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482003002800009&script=sci_arttext
260. Pelegrín A. La aventura de oír: cuentos y memorias de tradición oral [Электронный ресурс] / A. Pelegrín. – Madrid : Anaya, 2000. – 304 p. – Режим

доступу : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80283841767595943754491/p0000001.htm#I_0

261. Pelegrín A. Lorca y las canciones de cuna españolas: tradición y modernidad / A. Pelegrín // Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. – 2003. – II Época, n. 52. – P.75–94.

262. Puig Mares M. P. Madres en literatura española: Eros, honor y muerte / M. P. Puig Mares. – Caracas : Fondo Editorial. Facultad de Humanidades y Educación; Universidad Central de Venezuela, 2004. – 224 p.

263. Quance R.A. The Trouble with Gender in Lorca's Suites / R. A. Quance // Hispanic Review. – 2006. – Vol. 74, Nu.4. – P.397–418.

264. Rincón J. Ramos, coronas, guirnalda: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca [Електронний ресурс] / J. S. Rincón // Revista de Literatura. – 1999. – Tomo LXI, núm. 122. – P.495–519.– Режим доступа : <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p283/06924907679558528537857/025582.pdf?incr=1>

265. Roncagliolo S. ¿El amante uruguayo de Lorca? [Електронний ресурс] / S. Roncagliolo // El País. – 11 Mar 2012. – Режим доступа : http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/09/actualidad/1331291807_873310.html

266. Sahuquillo A. Federico Garcia Lorca and the Culture of Male Homosexuality [Translated by Erica Frouman-Smith] / A. Sahuquillo. – Jefferson, N.C. : Mcfarland & Co., 2007. – 272 p.

267. Santibáñez R. La homosexualidad en la poesía de Federico García Lorca como fuerza en ausencia, en el Soneto del amor oscuro nº8 [Електронний ресурс] / R. Santibáñez // Cuadernos de Letras: «Ensayo y error» (edición especial). – 2009. – P.65–75. – Режим доступа :

http://www.cuadernosdeletras.net84.net/especial_2009/7%20-%20homosexualidad.pdf

268. Serra M. Condición femenina y orden sexual en el Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio (La mujer - Eva y la mujer - María) [Електронний ресурс] / M. V. Serra // Espéculo. Revista de Estudios Literarios. –

2006. – No. 33 – Режим доступа :
<https://www.ucm.es/info/especulo/numero33/condeluc.html>
269. Siebenmann G. Elevación de lo popular en la poesía de Lorca [Електронний ресурс] / G. Siebenmann // Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas / ed. de J.S. Romeralo y N. Poulussen. – Holanda : Instituto español de la universidad de Nimega, 1965. – Режим доступа:
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_060.pdf
270. Soufas Jr. C. The Theatre of García Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis (By P.J. Smith). Review / C. Ch. Soufas Jr // Hispanic Review. – 2001. – Vol. 69 (2). – P.262–263.
271. Toelken B. The Dynamics of Folklore / B. Toelken. – Logan : Utah State University Press, 1996. – 456 p.
272. Tubert S. The Deconstruction And Construction of Maternal Desire : «Yerma» and «Die Frau ohne Schatten» / S. Tubert // Mosaic. – 1993. – №3 (26). – P.69–87.
273. Valoración actual de la obra de García lorca: Lorca: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velazquez = Lectures actuelles de Garcia Lorca 13/14-III-1986 (Spanish Edition). – Madrid : Universidad Complutense, 1988. – 208 p.
274. What Is Folklore? [Електронний ресурс]. – Режим доступа :
<http://afsnet.org/aboutfolklore/aboutFL.cfm>
275. Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр / Ф. Гарсиа Лорка ; пер. с исп. – М. : Эксмо, 2014. – 640 с.
276. Гарсіа Лорка Ф. Романс про іспанську жандармерію / Гарсіа Лорка Федеріко ; пер. Л. Первомайський // Всесвіт. – 1959. – №6. – С.87–88.
277. Гарсіа Лорка Ф. Романсеро про іспанську цивільну гвардію / Гарсіа Лорка Федеріко ; пер. М. Іванов // Літературний журнал. – 1940. – №8-9. – С.110–111.

278. Гарсія Лорка Ф. «Музикою й любов'ю сповнене моє серце...» : [Вірші] / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. С. Борщевський // Дніпро. – 1998. – №12. – С.110–111.
279. Гарсія Лорка Ф. Адам... : Сонети / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. М. Лукаш ; упоряд. М. Стріха // Прапор. – 1990. – №3. – С.128–130.
280. Гарсія Лорка Ф. Вибрані поезії / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. Г. Латника]. – Львів : Кальварія, 2008. – 216 с.
281. Гарсія Лорка Ф. Голосіння за Ігнасьйо Санчесом Мехіасом / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. Є. Дроб'язко // Всесвіт. – 1967. – №6. – С.35–37.
282. Гарсія Лорка Ф. Голосіння за Ігнасьйо Санчесом Мехіасом / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. І. Драч // Наближення: Поетичні переклади й статті. – Харків : Фоліо, 2008. – С.53–61.
283. Гарсія Лорка Ф. Думки про мистецтво / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп., упорядкування, передмова М. Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – 191 с.
284. Гарсія Лорка Ф. З книжки «Поет у Нью-Йорку» / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. М. Москаленко // Всесвіт. – 1973. – №6. – С.5–14.
285. Гарсія Лорка Ф. З книжки «Поет у Нью-Йорку» / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. А. Яні // Всесвіт. – 1973. – №6. – С.15–19.
286. Гарсія Лорка Ф. Лірика / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. М. Лукаша. – К. : Дніпро, 1969. – 320 с.
287. Гарсія Лорка Ф. Поезії (іспанською та українською мовами) / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп., упорядкування О. Курченко ; ред. Т. Курченко. – К. : ПП «Корнійчук», 2001. – 200 с.
288. Гарсія Лорка Ф. Поет у Нью-Йорку / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. М. Москаленко // Світовид. – 1998. – Чис. III (32 ; липень-вересень). – С.5–51.
289. Гарсія Лорка Ф. Теорія і гра Дуенде / Ф. Гарсія Лорка // Альманах Перекладацької Майстерні 2000-2001. – Львів-Дрогобич, 2002. – Т.1 : Художні переклади. – С.210–228

290. Гарсія Лорка Ф. Тополі ; Гітара : [Вірші] / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. Ю. Покальчук // Сучасність. – 1997. – №12. – С.29–30.
291. Гарсія Лорка Ф. Триптих / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. В. Колодія // Колодій В. Братерство. Переклади. – Львів : Каменяр, 1985. – С.42–43.
292. Гарсія Лорка Ф. Циганський баладник / Гарсія Лорка Федеріко ; переклад з ісп. М. Лукаш // Всесвіт. – 1967. – №6. – С.22–34.
293. Гарсія Лорка Ф. Ієгова : п'єса / Федеріко Гарсія Лорка // Всесвіт. – 2009. – №11/12. – С.140–144.
294. Гарсія Лорка Ф. Про любов. Театр тварин : драматична поема // Ф. Гарсія Лорка ; переклад Дм. Дроздовського. – Всесвіт. – 2010. – №9/10. – С.107–113.
295. Гарсія Лорка Ф. Із книги «Поема про канте хондо» [Електронний ресурс] / Федеріко Гарсія Лорка ; пер. з ісп. Олександра Боргардта. – Режим доступу: http://www.ae-lib.org.ua/texts/garcia_lorca_poetry_ua.htm#3;
296. Гарсія Лорка Ф. Маленький Віденський вальс : Вірші / Ф. Гарсія Лорка // Київська Русь. – 2009. – N 5/6. – С.235–236.
297. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.1: Obras, I. Poesía, 1. – 2008. – 624 p.
298. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.2: Obras, II. Poesía, 2. – 2008. – 814 p.
299. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.3: Obras, III. Teatro, 1. – 2008. – 500 p.
300. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.4: Obras, IV. Teatro, 2. – 2008. – 471 p.

301. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.5: Obras, V. Teatro, 3. Cine, música. – 2008. – 509 p.
302. García Lorca F. Obra completa : 6 tomos / Federico García Lorca ; edición de Miguel-García Posada. – Madrid : Akal, 2008. – T.6: Obras, VI. Prosa, 1. Prosa 2 (Epistolario). – 2008. – 1378 p.
303. García Lorca F. Poesía inédita de juventud / Federico García Lorca. – Madrid : Cátedra, 1994. – 608 p.

Додаток А

**Назви поетичних збірок Ф. Гарсія Лорки іспанською та в перекладі
українською**

«Libro de poemas»	«Книга віршів»
«Poema del cante jondo»	«Поема про канте хондо»
«Suites»	«Сюїти»
«Canciones»	«Пісні»
«Romancero gitano»	«Циганський романсеро»
«Odas»	«Оди»
«Poeta en Nueva York»	«Поет у Нью-Йорку»
«Tierra y Luna»	«Земля і Луна»
«Diwán del Tamarit»	«Тамаритський диван»
«Seis poemas galegos»	«Шість поем по-галісійські»
«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»	«Плач за Ігнасіо Санчес Мехіасом»
«Sonetos»	«Сонети»
«Primeras canciones»	«Перші пісні»
«Poemas sueltos»	«Вірші різних років»
«Poesía inédita de juventud»	«Невидані юнацькі поезії»

Додаток Б

Бібліографія віршів Ф. Гарсія Лорки

(за алфавітом, з іменем перекладача та зазначенням поетичної збірки)

Назва у перекладі	Назва в оригіналі	Поетична збірка	Перекладач
«1910»	«1910»	«Poeta en Nueva York»	М.Москаленко
«Адам»	«Adán»	«Primeras canciones»	М. Лукаш
«Арія весни, що так схожа на елегію жовтня»	«Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre»	«Poesía inédita de juventud»	
«Балада липневого дня»	«Balada de un día de julio»	«Libro de poemas»	Г.Латник
«Балада морської води»	«La balada del agua del mar»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Балада на майданчику»	«Balada de la placeta»	«Libro de poemas»	М. Лукаш
«Балада про дівчат у садочку»	«Balada de las niñas en los jardines»	«Poesía inédita de juventud»	
«Балада про Червоний Капелюшок»	«La balada de Caperucita»	«Poesía inédita de juventud»	
«Безсонне місто»	«Ciudad sin sueño»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Біла голубка»	«Palomita blanca»	«Poesía inédita de juventud»	
«Божевільний хлопчик»	«El niño loco»	«Canciones»	Г. Латник
«В заростях ожини»	«Entre las ramas de los zarzales»	«Poesía inédita de juventud»	

«В саду місячних грейпфрутів»	«En el jardín de las toronjas de luna»	«Suites»	
«Вальс у гіллі»	«Vals en las ramas»	«Tierra y Luna»	М. Москаленко
«Весняна пісня»	«Canción primaveral»	«Libro de poemas»	С. Борщевський
«Вигадка про дона Педро та його коня»	«Burla de don Pedro a caballo»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Вірш ярмарку»	«Poema de la feria»	«Suites»	
«Вірш»	«Poema»	«Poesía inédita de juventud»	
«Влітку долина жовтіє пшеницею...»	«[En verano la vega amarilla del trigo]»	«Poesía inédita de juventud»	
«Воляння до Риму»	«Grito hacia Roma»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Враження й пейзажі»	«Impresiones y paisajes»		
«Все буде серцем»	«Todo será el corazón»	«Poesía inédita de juventud»	
«Гадюка»	«La vibora»	«Poesía inédita de juventud»	
«Газель про мертву дитину»	«Gacela del niño muerto»	«Diwán del Tamarit»	Г. Латник
«Газель про темну смерть»	«Gacela de la muerte oscura»	«Diwán del Tamarit»	Г. Латник
«Гербарії. Книга»	«Herbarios: Libro»	«Suites»	
«Гніздо»	«Nido»	«Libro de poemas»	
«Голосіння за Ігнасьйом «Санчесом Мехіасом»	«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»	«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»	І. Драч

«Дауро і Хениль»	«El Dauro y el Genil»	«Poesía inédita de juventud»	
«Дерéва»	«Árboles»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Деревцé, деревцé»	«Arbolé, arbolé»	«Canciones»	Г. Латник
«Джерело»	«Manantial»	«Libro de poemas»	
«Дитинство і смерть»	«Infancia y muerte»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Діамант»	«El diamante»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Дівчина, потонула в криниці»	«Niña ahogada en el pozo»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«До Ірене Гарсія»	«A Irene García»	«Canciones»	Г. Латник
«Дорога»	«Camino»	«Poesía inédita de juventud»	
«Дощ»	«Lluvia»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Дурна пісня»	«Canción tonta»	«Canciones»	Г. Латник
«Елегія»	«Elegia»		
«Є душі, що містять»	«Hay almas que tienen»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Живе небо»	«Cielo vivo»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Забаганка»	«Capricho»	«Suites»	
«Завтра»	«Mañana»	«Libro de poemas»	
«Зіткнення»	«Reyerta»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Злагода»	«Paz»	«Poesía inédita de juventud»	
«Зрадлива жінка»	«La casada infiel»	«Romancero gitano»	Г. Латник

«Зустрічі равлика-блукальця»	«Los encuentros de un caracol aventurero»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«І ящур заплавав гірко»	«El lagarto está llorando»	«Canciones»	Г. Латник
«Ідея»	«La idea»	«Poesía inédita de juventud»	
«Інша пісня»	«Otra canción»	«Libro de poemas»	
«Інший світ»	«Transmundo»	«Canciones»	Г. Латника
«Кавалер»	«Galán»	«Suites»	
«Картина юрби, яка мочиться»	«Paisaje de la multitud que orina»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Картина юрби, яку нудить»	«Paisaje de la multitud que vomita»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Касида про пораненого водою»	«Casida del herido por el agua»	«Diwán del Tamarit»	Г. Латник
«Касида про простерту жінку»	«Casida de la mujer tendida»	«Diwán del Tamarit»	Г. Латник
«Козел»	«El macho cabrío»	«Libro de poemas»	
«Комета»	«Cometa»	«Suites»	Г. Латник
«Корова»	«Vaca»	«Tierra y Luna»	М. Москаленко
«Красуня і вітер»	«Preciosa y el aire»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Куточок неба»	«Rincón de cielo»	«Poesía inédita de juventud»	
«Латинське море»	«Mar latino»	«Suites»	
«Легенда каменів»	«La leyenda de las piedras»	«Poesía inédita de juventud»	
«Липень»	«Julio»	«Poesía inédita de juventud»	

«Літанія струмка»	«Letanía del arroyo»	«Poesía inédita de juventud»	
«Літня ніч»	«Noche de verano»	«Poesía inédita de juventud»	
«Мадригал літу»	«Madrigal de verano»	«Libro de poemas»	
«Мадригал»	«Madrigal»	«Libro de poemas»	
«Мала пісня»	«Canción menor»	«Libro de poemas»	
«Маленька нескінченна поема»	«Poema infinita»	«Tierra y Luna»	М. Москаленко
«Маленький віденський вальс»	«Pequeño vals vienés»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Малий Стентон»	«El niño Stanton»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Мати»	«Madre»	«Suites»	
«Мертва тополя»	«Chopo muerto»	«Libro de poemas»	
«Місяць і панорама комах»	«Luna y panorama de los insectos»	«Tierra y Luna»	М. Москаленко
«Місяць сходить»	«La luna asoma»	«Canciones»	Г. Латник
«Місячна веселка»	«Arco de lunas»	«Suites»	
«Мокрий двір»	«Patio humedo»	«Libro de poemas»	
«Молитва до троянд»	«La oración de las rosas»	«Poemas sueltos»	
«Молитва зі старої вежі»	«[La oración brota de la torre vieja]»	«Poesía inédita de juventud»	
«Молитва»	«Oración»	«Poesía inédita de juventud»	
«Море»	«Mar»	«Libro de poemas»	
«Морська мушля»	«Caracola»	«Canciones»	Г. Латник

«Мучеництво святої Олалї»	«Martillo de Santa Olalla»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«На вушко дівчині»	«Al oído de una muchacha»	«Canciones»	Г. Латник
«На смерть Хосе де Сір'я і Ескаланте»	«En la muerte de Jose de Ciria y Escalante»	«Sonetos»	Г. Латник
«Нарцис»	«Narciso» [Niño. ¡Qué te vas a caer al río!]	«Canciones»	М. Лукаш
«Нарцис»	«[Narciso]»	«Canciones»	Г. Латник
«Невольниця»	«Cautiva»	«Primeras canciones»	М. Лукаш
«Незаміжня на місі»	«La soltera en misa»	«Canciones»	Г. Латник
«Німий хлопчик»	«El niño mudo»	«Canciones»	Г. Латник
«Нові співи»	«Cantos nuevos»	«Libro de poemas»	
«Ноктурно про хлопця-топельця»	«Noiturnio de adolescente morto»	«Seis poemas galegos»	М. Лукаш
«Ноктюри порожнечі»	«Nocturno del hueco»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Ноктюри з вікна»	«Nocturnos de la ventana»	«Canciones»	Г. Латник
«Нью-Йорк»	«Nueva York»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Ода королю Гарлема»	«El rey de Hárlem»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Ода Сальвадору Далі»	«Oda a Salvador Dali»	«Odas»	
«Ода Святому Причастю»	«Oda al Santísimo Sacramento del Altar»	«Odas»	

«– Ожино з сірим стеблом»	«Zarzamora con el tronco gris»	«Canciones»	Г. Латник
«Осінь пісня»	«Canción otoñal»	«Libro de poemas»	
«Останній відбиток»	«Reflejo final»	«Poema del cante jondo»	
«Останній ноктюрн»	«Último nocturno»	«Suites»	
«Очі старих»	«Los ojos de los viejos»	«Poesía inédita de juventud»	
«Очікування»	«Espera»	«Suites»	
«Паперова пташка»	«Pajarita de papel»	«Libro de poemas»	
«Пастух»	«Pastor»	«Poesía inédita de juventud»	
«Передчуття»	«El presentimiento»	«Libro de poemas»	
«Перехрестя»	«Encrucijada»	«Poema del cante jondo»	Г. Латник
«Після проходження»	«Despues de pasar»	«Poema del cante jondo»	Г. Латник
«Пісні для дітей»	«Canciones para niños»	«Canciones para niños»	Г. Латник
«Пісні меду»	«El canto de la miel»	«Libro de poemas»	
«Пісня матері Амарго»	«Canción de la madre del Amargo»	«Poema del cante jondo»	Г. Латник
«Пісня ненародженої дитини»	«Cancioncilla del niño que no nació»	«Suites»	
«Пісня розпачу»	«Canción desolada»	«Poesía inédita de juventud»	
«Пісня юнака з сьома серцями»	«Canción del muchacho de siete corazones»	«Suites»	

«Пісня»	«Canción»	«Primeras canciones»	
«Плач смерті»	«Lamentación de la muerte»	«Suites»	Г. Латник
«Поет і весна»	«El poeta y la primavera»	«Poesía inédita de juventud»	
«Поле»	«Campo»	«Libro de poemas»	
«Полудень»	«Mediodía»	«Poesía inédita de juventud»	
«Померлий від кохання»	«Muerto de amor»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Початок»	«Empiezo»	«Suites»	
«Прикінцеві пісні»	«Canciones para terminar»	«Canciones»	Г. Латник
«Пролог»	«Prólogo»	«Libro de poemas»	
«Прощання»	«Despedida»	«Suites»	
«Реальність»	«Realidad»	«Suites»	
«Роздоріжжя»	«Encrucijada»	«Libro de poemas»	
«Роздуми під дощем»	«Meditación bajo la lluvia»	«Libro de poemas»	
«Романс про іспанську цивільну гвардію»	«Romance de la guardia civil española»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Романс про місяць, місяць»	«Romance de la luna, luna»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Романс»	«Un romance»	«Poesía inédita de juventud»	
«Романси»	«Remansos»	«Primeras canciones»	
«Садіві естампи»	«Estampas del jardín»	«Suites»	

«Самогубство»	«Suicidio»	«Canciones»	Г. Латник
«Сан-Габріель Севілья»	«San Gabriel Sevilla»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Сан-Рафаель»	«San Rafael»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Сант-Яго»	«Santiago»	«Libro de poemas»	
«Світанки розкривають...»	«[Los crepúsculos revelan]»	«Poesía inédita de juventud»	
«Світання ХХ століття»	«Aurora del siglo XX»	Poesía inédita de juventud»	
«Світання. Передзвін»	«¡Amanecer y repique!»	«Suites»	
«Світання»	«La aurora»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Світання»	«Alba»	«Libro de poemas»	Г. Латник
«Світанок душі»	«Crepúsculo espiritual»	«Poesía inédita de juventud»	
«Світло»	«Lux»	«Poesía inédita de juventud»	
«Серенада»	«Serenata»	«Canciones»	Г. Латник
«Сильні акорди»	«Acordes mayores»	«Poesía inédita de juventud»	
«Символ»	«Símbolo»	«Suites»	
«Сліпа панорама Нью-Йорка»	«Panorama ciego de Nueva York»	«Tierra y Luna»	М. Москаленко
«Сомнамбулічний романс»	«Romance sonámbulo»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Сон»	«Sueño»	«Libro de poemas»	М. Лукаш
«Сонет»	«Soneto»	«Sonetos»	Г. Латник
«Сонце сіло»	«Se ha puesto el sol»	«Libro de poemas»	Г. Латник

«Сонце упало»	«Se ha quebrado el sol»	«Libro de poemas»	
«Справжні пісні»	«Canciones verdaderas»	«Poesías inéditas de juventud»	
«Срібні тополі»	«Los alamos de plata»	«Libro de poemas»	
«Старий ящір»	«El lagarto viejo»	«Libro de poemas»	О. Курченко
«Стріла»	«Flecha»	«Suites»	
«Сумна балада»	«Balada triste»	«Libro de poemas»	
«Сумний мадригал блакитним очам»	«El madrigal triste de los ojos azules»	«Poesía inédita de juventud»	
«Східна пісня»	«Canción oriental»	«Libro de poemas»	
«Сцена з підполковником жандармерії»	«Escena del teniente coronel de la guardia civil»	«Poema de cante jondo»	
«Сцена»	«Escena»	«Canciones»	Г. Латник
«Тамар і Амнон»	«Thamar y Amnón»	«Romancero gitano»	Г. Латник
«Танець смерті»	«Danza de la muerte»	«Poeta en Nueva York»	М. Москаленко
«Тінь моєї душі»	«La sombra de mi alma»	«Libro de poemas»	
«Тінь»	«Sombra»	«Suites»	
«Фабула та круговорот трьох друзів»	«Fabula y rueda de los tres amigos»	«Poeta en Nueva York»	М.Москаленко
«Флюгер»	«Veleta»	«Libro de poemas»	

«Хрест»	«Cruz»	«Poema de cante jondo»	Г. Латник
«Хуан Брева»	«Juan Breva»	«Poema de cante jondo»	Г. Латник
«Цитриновий гай»	«Limonar»	«Suites»	Г. Латник
«Чарівна квітка наречених»	«El encanto del azahar de las novias»	«Poesía inédita de juventud»	
«Час зірок»	«Hora de estrellas»	«Libro de poemas»	
«Час місяця»	«Momento de luna»	«Poesía inédita de juventud»	
«Час-сфінкс»	«La hora esfinge»	«Suites»	
«Чи матиме кінець моя туга?»	«¿Serán mis ansias hondas de infinito?»	«Poesía inédita de juventud»	
«Чотири жовті балади»	«Cuatro balladas amarillas»	«Primeras canciones»	Г. Латник
«Чуттєва балада»	«Balada sensual»	«Poesía inédita de juventud»	
«Шлюб»	«Desposorio»	«Canciones»	Г. Латник
«Я сумний перед полями»	«Yo estaba triste frente a los sembrados»	«Poesía inédita de juventud»	

ДОДАТОК В

La balada de Caperucita / «Балада про Червоний Капелюшок»

(фрагменти)

В.1

Рядки 115 – 126

Llévame con el agua, Caperucita dulce,
 Arráncame del pecho la flor de mis
 pasiones.
 Hazme que viva el cuento de tu vieja
 casita.
 Desde niño me encanta tu aventura del
 bosque.
 Búscame las perdidas botas de siete
 leguas
 Para escapar del reino trágico de los
 hombres
 Y aguárdame sentada en la gloria del
 cuento
 Junto con Pulgarcito y Cenicienta. Y
 gocen
 Mis ojos contemplando tus ojos
 candorosos
 Que no tuvieron nunca enfermedad de
 amores.
 Llévame con el agua, Caperucita dulce,
 Arráncame del alma la flor de mis
 pasiones [303, с.487–488].

Мила дівчинка-Капелюшок, і мене
 забери з водою,
 Квітку пристрасті з грудей моїх
 вирви,
 Хай живе твоя казка давня.
 Ще з дитинства мене чарує твоя
 лісова мандрівка.
 Дай мені чоботи-скороходи,
 Щоб утекти від дорослості суму,
 Дозволь Хлопчика-мізинчика
 побачити,
 З Попелюшкою поруч присісти. І
 нехай
 Твої чисті очі, що хвороби кохання не
 знали,
 хоча б трішки мій погляд потішать.
 Мила дівчинка-Капелюшок, і мене
 забери з водою,
 Квітку пристрасті з грудей моїх
 вирви.

В.2

Рядки 472 – 476

Dice: "¡Pero la Virgen es vieja! Yo
 pensaba
 Que era rubia y bonita como dijo mi
 abuela.
 Y no tiene corona ni la luna a sus
 plantas.
 De seguro que el niño Jesús ya se habrá
 muerto.
 ¡Me duele el corazón! "... [303, с.502]

Каже: «Але у Марії волосся сиве! Я
 гадала,
 Що вона білокоса, вродлива, як бабуса
 розповідала.
 А у неї немає корони і місяця у
 подолі.
 Напевно, малюк Ісус вже помер.
 Як боляче серцю!»

B.3

Рядки 558 – 564

... "En esta selva
Sólo entrarán a verte los niños que son
buenos,
Los que crean en dragones y en haditas
princesas,
Los niños que se visten con ojas de
Otoño
Y en las noches de invierno suspiran tu
leyenda.
Tu corazón dormido no sabrá de
pecados.
¡Tú tendrás, hija mía, la juventud
eterna! " [303, c.506]

...«До лісу нехай потрапляють
Лише справжнісінькі діти,
які у принцес і драконів вірять,
які в убранні з осіннього листя
зимовим вечором поруч із тобою
мандрують.
Серце твоє заснуло нехай гріхів не
відає.
Залишайся ж, мила дитино, у
дитинстві назавжди!»

ДОДАТОК Д

El diamante / Діамант

El diamante de una estrella
 Ha rayado el hondo cielo,
 Pájaro de luz que quiere
 Escapar del universo
 Y huye del enorme nido
 Donde estaba prisionero
 Sin saber que lleva atada
 Una cadena en el cuello.

Якась зоря діамантом
 прокреслює прірву неба,
 ця птаха світла воліє
 покинула хутко всесвіт —
 оте гніздо превелике,
 в якому вона — мов бранка,
 та ретязь, їй невідомий,
 трима її за горлянку.

Cazadores extrahumanos
 Están cazando luceros,
 Cisnes de plata maciza
 En el agua del silencio.

Мисливці, що поза людством,
 полюють на світлі зорі,
 на лебедів срібнокрилих
 у водах тихого моря.

Los chopos niños recitan
 La cartilla. Es el maestro
 Un chopo antiguo que mueve
 Tranquilo sus brazos viejos.

Читають малі тополі
 буквар; осокір-учитель,
 старезний вельми, гойдає
 свої вже посохлі віти.

Ahora en el monte lejano
 jugarán todos los muertos
 a la baraja. ¡Es tan triste
 la vida en el cementerio!

Тепер на горі далекій,
 напевне, грають у карти
 мерці. А на кладовищі
 які можуть бути жарти!

¡Rana, empieza tu cantar!
 ¡Grillo, sal de tu agujero!
 Haced un bosque sonoro
 Con vuestras flautas. Yo vuelo

Почни свою пісню, жабо!
 Цвіркуне, лізь зі щілини!
 Заграйте на ваших флейтах,
 хай музика в лісі лине.

Hacia mi casa intranquilo.

Я повертаюсь додому.

Se agitan en mi recuerdo

А в мозку моїм стрибають

Dos palomas campesinas

дві польові голубиці;

Y en el horizonte, lejos,

далеко, на виднокраї

Se hunde el arcaduz del día.

цебро потопає днини.

¡Terrible noria del tiempo! [297, с.202]

Жахлива норія часу! [280, с.14]

ДОДАТОК Е**Caracola / Морська мушля**

Me han traído una caracola.

Dentro le canta

un mar de mapa.

Mi corazón

se llena de agua

con pececillos

de sombra y plata.

Me han traído una caracola

[297, с.516].

Мені принесли морську мушлю.

У ній співає

із мапи море.

Повниться серце

моє водою,

де рибки – тіні

та срібний колір.

Мені принесли морську мушлю

[280, с.76].

ДОДАТОК Ж**Después de pasar / Після проходження**

Los niños miran

un punto lejano.

Los candiles se apagan.

Unas muchachas ciegas

preguntan a la luna,

y por el aire ascienden

espirales de llanto.

Las montañas miran

un punto lejano [297, с.302].

Дивляться діти

на дальню цятку.

Світильники загасають.

Якісь-то сліпі дівчатка

про щось розпитують місяць,

і здіймаються вгору

спіралі спіралі плачу.

Дивляться гори

далеку на дільню цятку [280, с.32].

ДОДАТОК 3

Canción desolada / Пісня розпачу (фрагменти)

Cruel camina.

...

Tarde triste.

...

Rara pasión.

...

Del pecado.

...

Nunca nacer.

...

Nunca. Nunca.

...

Es la muerte [303, с.79].

Безжалісний шлях.

...

Сум у ночі.

...

Пристрасть незвична.

...

Гріховна.

...

Не народити ніколи.

...

Ніколи. Ніколи.

...

Смерть.