

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ОБРАЗНО-ТРОПЕЇЧНІ ЗАСОБИ В ПОЕТИЧНОМУ
ДОРОбКУ Ф. ГАРСІЇ ЛОРКИ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-і
спеціальності 035.051 Філологія
спеціалізації Романські мови та
літератури (переклад включно), перша
– іспанська
освітньої програми Мова і література
(іспанська)
Сморокова Юлія Віталіївна

Керівник к.ф.н., доц. Стрюкова Н. О.

Рецензент к.ф.н., доц. Биба М. О.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра романської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.051 Романські мови та літератури (переклад включно), перша – іспанська

Освітня програма Мова і література (іспанська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

«_____» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
СМОРОКОВІЙ ЮЛІЇ ВІТАЛІЇВНІ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Образно-тропеїчні засоби в поетичному доробку Ф. Гарсії Лорки»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Стрюкова Надія Олексіївна, к.ф.н., доцент

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) _____
04 січня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) Сучасна теорія дискурсу та його типологічні ознаки; поетичний дискурс в контексті художнього дискурсу; засоби експресивності мовлення у поетичному у контексті.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) розглянути поетичний та художній дискурс; 3) виявити художні преференції поетичної творчості Ф. Гарсія Лорки; 4) проаналізувати домінуючі лексичні засоби експресивності мовлення у поетичних збірках Ф. Гарсія Лорки

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц.	22.04.2019	22.04.2019
Розділ 1	Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц.	15.04.2019	15.04.2019

Розділ 2	Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц.	05.09.2019	05.09.2019
Висновки	Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц.	15.10.2019	15.10.2019

6. Дата видачі завдання 22.04.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	Квітень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2019	виконано
3.	Написання вступу	травень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	травень 2019	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	січень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9.	Захист	січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ (підпис)

Ю. В. Сморокова

_____ (ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Н. О. Стрюкова

_____ (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

М. О. Биба

_____ (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 80 стор., 90 джерел.

Об'єктом дослідження: є поетична спадщина Федеріко Гарсія Лорки, одного з найвідоміших представників іспанської поезії ХХ століття.

Мета дослідження: встановити та визначити основні мовленнєві та культурні особливості поезії Лорки, які зумовлені використанням експресивних ідіоматичних засобів.

Теоретико-методологічною основою: є фундаментальні принципи дискурсивної лінгвістики, теорії поетичного дискурсу, описової та функціональної стилістики (О. Потебня, В. Теля, А. Алексєєв, В. Московін, В. Гак, М. Бахтін). Методи та методи дослідження визначаються цілями та завданнями предмета, що аналізується. Здійснено критичний огляд використовуваної термінології та проаналізовано істотні критерії поетичного дискурсу. Теоретичні особливості, які проходять аналіз, супроводжуються практичними прикладами. Практичний аналіз здійснено на основі двох збірок поезій Лорки "Роема del cante jondo" та "Romancero Gitano". Постулюється, що в поетичній спадщині Ф. Гарсія Лорки найбільш переважними засобами виразності є метафора, підтверджена більш ніж 80 прикладами, прозопопея з 40 прикладами та порівняння з 30 прикладами її використання. У той же час результати досліджень дозволяють стверджувати, що найбільш репрезентативним для поезії Лорки є поєднання жанрів, наявність сюрреалістичних елементів, пантеїзм, відродження фольклору та міфології. Основні теми вивчених збірників - трагічне кохання, смерть, самотність, патріотизм та життя циган. На основі отриманих результатів, узагальнено висновки найважливіших аспектів поданих у кожній з глав, перераховано основні внески дослідження та вказано нові шляхи розширення розпочатих у цьому досліджень.

Ключові слова: поетичний дискурс, стилістичні засоби, засоби виразності, метафора, прозопопея, порівняння

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ	6
1.1 Сучасна теорія дискурсу та його типологічні ознаки.....	6
1.2 Поетичний дискурс в контексті художнього дискурсу.....	11
1.3 Поетичний образ як штучна модель всесвіту	16
1.4 Засоби експресивності мовлення у поетичному у контексті.....	20
1.5 Тропи серед форм поетичного мислення	25
РОЗДІЛ 2 ЕКСПРЕСИВНІ ЗАСОБИ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ІСПАНСЬКОГО ПОЕТА Ф. ГАРСІЯ ЛОРКИ	36
2.1 Поетичний дискурс видатного іспанського поета.....	36
2.2 Художні преференції у творчості Ф. Гарсія Лорки.....	39
2.3 Домінуючі тропеїчні засоби в поетичному доробку Ф. Гарсія Лорки.....	46
2.3.1 Метафора як головний засіб забарвлення у поетичній спадщині поета....	48
2.3.2 Персоніфікація як засіб художнього переносу в поезії Ф. Лорки	60
2.3.3 Художнє порівняння в якості джерела експресивності в поезії Ф. Гарсія Лорки	66
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

Поезія та драматичні твори Федеріко Гарсія Лорки заслужено входять у скарбницю світової літератури. Не тільки іспанці, а й дослідники всього світу давно намагаються осягнути таємницю його творчості, проте, вона настільки багатогранна, що досі дозволяє знаходити несподівані інтерпретації. Смерть в його творчості – на головних ролях, і до цих пір в більшості досліджень, що виходять на вітчизняному просторі, затверджується властива Гарсія Лорки трагічність, внаслідок чого постає образ песимістичного поета, який закриває цілком властиві поетичному світу Гарсія Лорки барвистість і життєрадісність. Тим не менш, в Іспанії творчий портрет письменника постійно доповнюється за рахунок аналізу нових поетичних текстів та дослідження нових документів.

За останні роки представлені до захисту дві дисертації, у фокусі яких – ліричні твори Федеріко Лорки: Д. Уге аналізує лексичні способи створення картини світу в поезії Гарсія Лорки [Уге 1995, с. 26], А. Камеліна проводить аналіз віршових структур «Циганського романсеро» в оригіналі і перекладах на російську мову [Камелина 2007, с. 23]. При цьому бібліографія перекладів лірики Гарсія Лорки є багатою. Відтворенню культурних кодів поезії Гарсія Лорки в українських перекладах присвячені роботи Р. Кочура, М. Москаленко, О. Пронкевича та ін. Серед українських дослідників ліричної спадщини Ф. Гарсія Лорки можна назвати І. Драча, О. Пронкевича, М. Жердинівську, Я. Вовк.

Актуальність роботи полягає в необхідності провести власне стилістичний аналіз поетичної спадщини Лорки, бо до цього аспекта проявляється досить стриманий інтерес.

Наукова новизна полягає у спробі власного дослідження домінуючих тропеїчних засобів у поетичному доробку Ф.Г. Лорки.

Об'єктом дослідження роботи є поетична спадщина Гарсія Лорки.

Предметом дослідження є образно- тропеїчні засоби в поезії Ф. Гарсія Лорки.

Мета роботи полягає у встановленні та визначенні основних лінгвокогнітивних та культурологічних рис у поетичному доробку Лорки, які обумовлені використанням образно-тропеїчних засобів. Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) дати визначення терміну «дискурс»;
- 2) визначити різницю між поетичним та художнім дискурсом;
- 3) з'ясувати наявність розбіжностей між експресивністю та емотивністю мови у поетичному контексті;
- 4) розкрити сутність поняття «поетичний образ»;
- 5) проаналізувати тропи в якості форми поетичного мислення;
- 6) виявити особливості та складові поетичної творчості Федеріко Гарсія Лорки;
- 7) дослідити домінуючі тропеїчні засоби у поетичній творчості Лорки.

Матеріалом дослідження послуговували віршовані твори двох збірок Ф. Гарсія Лорки : “Poema del cante jondo” і “Romancero gitano”, загалом біля 100 поетичних творів.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: лінгвістичного спостереження та аналізу, описового і компонентного методів, статистичних методів обчислення кількісних результатів.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів під час проведення семінарських занять зі стилістики, літератури та практичних занять з іспанської мови.

Робота пройшла **апробацію** на двох науково- практичних студентських конференціях «Різдвяні читання» (м. Запоріжжя 2018, 2019).

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи з вмотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про дискурс, особлива увага приділяється визначенню поняття «поетичний дискурс», розглянуто питання класифікації та функціонування тропів.

Другий розділ містить власний аналіз лексичних тропеїчних одиниць у поетичному доробку Лорки.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 80, кількість використаних джерел 90.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ

1.1 Сучасна теорія дискурсу та його типологічні ознаки

Теорія дискурсу почала привертати увагу вітчизняних і зарубіжних дослідників з її виникнення в лінгвістиці 60-70-х рр. 20 ст. Безпосередні витoki теорії дискурсу і методів його аналізу бачимо в дослідженнях мовного вживання (німецька школа П. Хартмана, П. Вундерліха та інших), в соціолінгвістичному аналізі комунікації (американська школа Е. Щеглова, Г. Закса і інших), в моделюванні породження мовлення в когнітивній психології. Більш віддалені коріння теорії дискурсу можна бачити в роботах М. Бахтіна. Непрямі відносини пов'язують теорію дискурсу з риторикою, різними версіями вчення про функціональні стилі, а також з різноманітними напрямками в дослідженні розмовної мови.

Розглядаючи відносини теорії дискурсу з іншими науками, доцільним буде дати визначення поняттю «дискурс», яке сьогодні є доволі популярним, але порізному трактованим, для цього ми звертаємося до іспанського лінгвістичного словника, де знаходимо таке визначення:

“el discurso es la expresión formal de un acto comunicativo, que se presenta bajo manifestaciones diversas (discurso oral, escrito). Desde el punto de vista formal, el discurso suele constar de una serie de oraciones, pero desde el punto de vista del significado tiene una naturaleza dinámica; por ello, no es posible describirlo en términos de reglas (como el caso de la oración), sino de regularidades. El discurso no es un producto, sino un proceso cuyo aspecto más destacado es su finalidad comunicativa” [Diccionario lingüístico – literario 2005, p. 226].

Утім, у нашому дослідженні ми використовуємо найпоширенішу дефініцію дискурса, запропоновану Т. ван Дейком:

«дискурс – це складна єдність мовної форми, значення й дії, які можуть бути найкраще охарактеризовані за допомогою поняття комунікативної події» [ван Дейк, Кинч 2015, с. 113].

Інакше кажучи, дискурс передбачає реалізацію тексту в певній комунікативній ситуації. За простим, але містким визначенням Дж. Кука, «дискурс – це єдність і взаємодія тексту й контексту» [Cook 1992, р. 10]. Текст як продукт сам по собі мертвий, оскільки немає думки поза дискурсом і дискурсантами, поза процесами мовної діяльності – породження й розуміння мовлення [Cook 1992, р. 10].

Варто зазначити, що сам текст автор створює для певної комунікативної ситуації, і при цьому автор ніби моделює у власній свідомості як передбачуваного адресата тексту, так і процес його когнітивної рецепції (що враховує можливі екстралінгвістичні фактори). Це передбачення впливає на структуру тексту і на особливості його стилістики. Таким чином, особливості комунікативної ситуації адресант – адресат разом із вмістом і основною «звіткою» тексту формують специфіку дискурсу – інституційного, особистісного, наукового, публіцистичного, філософського, юридичного, поетичного та ін.

Важливим є те, що в російськомовній науковій літературі в подібному значенні замість терміна «дискурс» використовували «функціональний стиль» [Томашевский 1959, с. 35]. Різниця між цими термінами полягала не стільки в предметі дослідження, скільки в особливостях національних лінгвістичних шкіл: якщо під «функціональним стилем» мали на увазі особливий тип текстів (розмовних, бюрократичних, газетних) і властиві кожному типові особливості лексики, граматики й синтаксису, то під «дискурсом» розуміли текст як даність [Томашевский 1959, с. 36]. Згодом західні лінгвісти визнали, що за даністю тексту є ще й певна система, насамперед граматична, однак текстуальний підхід до дискурсивного аналізу все ж продовжує домінувати в англійській літературі.

Одним із головних питань є співвідношення дискурсу й тексту. Відомі науковці пропонують декілька варіантів кореляції між цими поняттями: мовна (дискурс) і письмова (текст) форми викладу думки, функціональність і структурність, процес і результат, динамічність і статичність [Симашко 1993, с. 55].

На наш погляд, заслуговує уваги характеристика співвідношень тексту й дискурсу, представлена Н.Ф. Алефіренко: «Текст за своєю суттю утворення лінійне: це, як уже йшлося, об'єднана змістовим зв'язком послідовність знакових одиниць. Природа дискурсу визначена його нелінійною організацією» [Алефіренко 2013, с. 15]. Інакше кажучи, текст – це послідовний виклад думок, аргументів, тез, образів і метафор; дискурс – «занурення в життя» цього викладу. Дискурс, таким чином, є «складним комунікативним явищем, що містить, крім тексту, ще й позамовну інформацію» [Алефіренко 2013, с. 17]. Він включає «паралінгвістичний супровід мови»: ритмічну, референтну, семантичну, емоційно-оцінну функції, а також функції співвіднесення слова з предметною сферою застосування мови та впливу на співрозмовника [Хасанова 2008, с. 320]. Фактично, дискурс є текстом у контексті, тож якщо в нас буде художній контекст, то це буде художній дискурс.

Більш того, дискурс – це багатозначний термін у гуманітарних науках (лінгвістика, літературознавство, семіотика, соціологія, філософія, етнологія і антропологія), предмет яких прямо або опосередковано передбачає вивчення різних аспектів функціонування мови. Чіткого та загальновизнаного визначення поняття «дискурс», що охоплювало б всі випадки його вживання, не існує .

Загалом дискурс у широкому розумінні є складною єдністю мовленнєвих практик та екстралінгвістичних чинників, що відображають комунікативну ситуацію тобто дають уявлення про учасників комунікації, їхні установки та цілі, умови спілкування. Традиційно дискурс означає повідомлення окремого суб'єкта у формі тексту.

В цілому, у філософії дискурс трактують як вербально артикульовану форму об'єктивізації змісту свідомості, що регулюються домінуючим у ті чи інші соціокультурні традиції типом раціональності [ван Дейк, Кинч 2015, с.

102]. Так Т. ван Дейк розглядає дискурс як складне комунікативний явище яке охоплює, окрім тексту, ще й екстралінгвістичні фактори (знання про світ, думки, настанови, цілі адресата), необхідні для розуміння тексту. Таке розуміння дискурсу означає, що цей феномен має одночасно соціальний, особистісний і лінгвістичний характер. Людина розуміє зміст тексту тільки тоді, коли орієнтується у комунікативній ситуації, про яку йдеться. Дискурс як «текст у контексті» передає інформацію про події, предмети і людей, їхні властивості і взаємини, тобто про обставини, які створюють деякий «фрагмент світу, який ми називасмо ситуацією» [ван Дейк, Кинч 2015, с. 68 – 69].

Не дивно, що Т. ван Дейк вважає, що знання типових ситуацій необхідне людині для здійснення відповідного виду діяльності, а також для розуміння того, що роблять інші люди в таких ситуаціях [ван Дейк, Кинч 2015, с. 69]. Тож обізнаність щодо засобів репрезентації знань, модель ситуації, дозволяє людині оперативно здійснювати інтерпретацію тексту будь – якої тематики. Заслужує на увагу, різновиди дискурсу виділені Т. ван Дейком: політичний, медичний, судовий, освітній та науковий, медіа-дискурс, корпоративний текст і мовлення.

Найбільш поширена дефініція типу дискурсу була представлена В. Віноградовим:

«тип дискурсу – це клас об'єднаних загальною комунікативною метою текстів, які застосовуються в типових ситуаціях спілкування, мають однакову прагматичну установку та спільні лінгвостилістичні риси» [Виноградов 1963, с. 11].

Дж. Лакофф згідно з критерієм інтенсивності впливу виокремлює «звичайну розмову» і «персуазивний дискурс» [Лакофф 2004, с. 200]. Вчений зазначає, що виділення типів дискурсу є досить складним завданням, оскільки будь-яка дихотомія щодо мови є умовною.

Запропонована О. Кожиним, О. Криловою та В. Одинцовим типологія дискурсу практично збігається з функціонально-стильовою. Враховуючи екстралінгвальні умови і цілі спілкування в тій або іншій сфері суспільної діяльності, а також мовні характеристики тексту, вчені виокремлюють

науковий, офіційно-діловий, газетно-публіцистичний і розмовно-повсякденний дискурси. На їх думку, функціональний стиль і дискурс є еквівалентними поняттями [Виноградов 1963, с. 91 – 129]. Жанрова розмаїтість текстів, досліджуваних у сукупності з усіма екстралінгвальними чинниками їхнього існування спричиняє виділення художнього (В. Бурбело, О. Островська) та поетичного (В. Карасик, О. Колесник) дискурсів.

Ми вважаємо, що особливий інтерес викликають деякі положення українських лінгвістів І. Шевченко та О. Морозової, котрі запропонували такі критерії розрізнення типів і підтипів дискурсу:

1) за формою: усний і письмовий;
2) за видом мовлення: монологічний або діалогічний;
3) за адресатним спрямуванням: інституційний і персональний (буттєвий);

4) за умов різних настанов і комунікативних принципів: аргументативний, конфліктний та гармонійний дискурси;

5) за соціально-ситуативним параметром: політичний, адміністративний, юридичний, військовий, релігійний, медичний, діловий, рекламний, педагогічний, спортивний, науковий, електронний (інтернет-дискурс), медійний дискурс (засобів масової інформації) тощо;

6) за різноманітними характеристиками адресанта і адресата: соціальнодемографічний критерій (дитячий, підлітковий дискурси та дискурс людей похилого віку, дискурс жіночий і чоловічий, дискурс мешканців міста й села); соціально-професійний критерій: дискурс моряків, будівельників, шахтарів); соціально-політичний критерій (дискурс комуністів, демократів);

7) за критерієм формальності та змістовності у функціональностильовому аспекті відповідно до жанрів і реєстрів мовлення: художній, публіцистичний, науковий та інші, офіційний та неофіційний [Кожина 1968, с. 233 – 236].

На думку І. Шевченко та О. Морозової, статична типологія дискурсу як багатостороннє явище залежить від розробленої критеріальної бази, від «визнаних у лінгвістиці певного періоду евристичних засад нової парадигми». Отже, «типологія дискурсу завжди історично зумовлена та обирається

дослідником згідно з потребами конкретного аналізу» [Кожина 1968, с. 234]. Не зважаючи на численну кількість різних типологій, В. Красних статус особливого типу дискурсу надає лише національним дискурсам: російському, англійському, іспанському та ін. На думку науковця, вищенаведені різновиди «не є окремі типи (у точному значенні) дискурсу, а лише деякі модифікації останнього, певним чином «адаптовані» відповідно до тієї сфери, у якій він функціонує» [Виноградова 2002, с. 114].

1.2 Поетичний дискурс в контексті різновидів художнього дискурсу

Частина авторської художньої картини світу лежить у підґрунті концепту літературного тексту. Регулятивний потенціал авторської картини світу в художньому (прозовому) дискурсі реалізується за рахунок імплементації дискурсивних стратегій, котрі є інструментами регуляції. У дискурсивній зоні наратора глобальною є наративна стратегія, у зоні персонажів – репрезентативна, яка представляє розмаїття дискурсивних стратегій, використовуваних індивідами в реальних комунікаціях.

Слід зауважити, що художній дискурс це розумово-комунікативна взаємодія між автором і читачем, заглиблена в історичній та соціокультурний контекст та втілена в тексти художніх творів. «Образ автора» домінує в когнітивному аспекті художнього дискурсу; у термінах дискурсології під ним розуміється авторський ментальний світ, представлений його художньою картиною світу, авторською художньою концептосферою – особистим сприйняттям індивідуальною свідомістю письменника загального лінгвокультурного знання певного історичного періоду та певного літературного напрямку.

Перш за все окрім визначення дискурсу як загального поняття, увагу лінгвістів привертають його типи та різновиди, у тому числі й художній дискурс, котрий отримує такі дефініції: художній дискурс – утілений у

художньому тексті, створює світ, що містить у собі певний зміст, почуття, експресію, а до його обов'язкових складників належить цілісність його сприйняття читачем; «сукупність використаних людиною знакових систем: тексту, мови і культури в цілому; «це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності; зображенням, створеним автором; таким, у якому чітко відображені авторські світогляд та світорозуміння, його досвід та фонові знання» [Виноградов 1963, с. 65].

Проте у наведених (як і багатьох інших визначеннях) художній дискурс часом інтерпретується як такий, що не відповідає нашому розумінню інтерактивної розумово-комунікативної діяльності, тому що він або ототожнюється з художнім текстом, або ж пріоритет віддається саме текстові, тоді як у попередньо поданій дефініції тексту відведена роль продукту дискурсу. Разом із тим, багато із наведених дефініцій можуть бути використані або модифіковані у визначенні художнього дискурсу із прийнятих у нашому дослідженні позицій.

Отже, художній дискурс розуміємо як розумово-комунікативну взаємодію адресанта (автора художнього твору) та адресата (потенційного читача), що відбувається у певному історичному і культурно-соціальному контексті, ґрунтується на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах автора-адресанта, має на меті регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів читача-адресата та матеріалізується у вигляді текстів художніх творів, відкрита множина яких формує вербальний план художнього дискурсу.

Це загальне визначення слід доповнити низкою більш конкретних суттєвих положень, а саме:

- у межах художнього дискурсу доцільно розрізняти два базові підтипи: прозовий та поетичний художні дискурси;
- вторинність або фіктивність притаманні переважно прозовому художньому дискурсові, де мовлення персонажів являє собою комунікативно-вторинну діяльність.

Більш того, останнє твердження є справедливим для тих жанрів (роману, повісті, оповідання), що поєднують у собі авторське та персонажне мовлення, а

отже мають два плани комунікації – зовнішній: адресант – автор – >адресат – читач та внутрішній: персонаж – >персонаж (по суті це план автор – > персонаж – > читач). Саме на цій підставі в межах художнього дискурсу здійснюється розподіл на дискурс автора та персонажний дискурс [Колегаєва 1991, с. 103], або на «дискурсні зони наратора і персонажа» Таким чином, художній прозовий дискурс має складну багат шарову структуру, в якій конструювання смислів та функція регуляції здійснюється на різних рівнях.

З урахуванням вищенаведеного складність організації художнього дискурсу засвідчена також безліччю перехідних моментів, поєднанням реальності існування й уявного, ігрового, творчого світу фантазії, сприйнятті переживання повсякденної дійсності і дійсності уявної, що зумовлене актуалізацією суб'єктивних психоемоційних процесів [Колегаєва 1991, с. 105]. Це, а також потенційно можливі відмінності в світогляді автора та читача, особливо за їхньої віддаленості в часі, ускладнюють процес конструювання спільних смислів через можливість множинних читацьких інтерпретацій.

Важливою на думку сучасних дослідників є та обставина, що в процесі інтерпретації художнього дискурсу відбувається «прирошення, розширення, трансформації смислів, формування, зсув, перетворення значення, що створює поле напруги між очікуваним і непередбаченим, актуальністю тексту і віртуальністю контактних, дистантних, асоціативних, внутрішньотекстових, міжтекстових, міжкультурних відношень» [Колегаєва 1991, с. 105].

В результаті, поетичний дискурс є процесом і результатом соціального, історичного та культурного процесів, що реалізується у вигляді поетичних текстів, які характеризуються спроможністю естетично перетворювати дійсність крізь призму авторського осмислення картини світу в художньо завершене ціле.

Слід зауважити, що Е. Кубрякова стверджує, що поетичний дискурс є «кодом, який передається читачеві від автора в закодованому вигляді» [Кубрякова 2000, с. 122]. Крізь призму цього підходу поетичний дискурс представляється у вигляді «організованої послідовності мовних знаків, які

утворюють семантичну та синтаксичну модель дискурсу автора тексту». Потрапляючи у художнє середовище, ці мовні знаки стають носіями художнього ефекту та переходять у роль «субкоду»—спеціального засобу кодування інформації, важливої для автора [Кубрякова 2000, с. 122]. З метою розкриття поняття поетичного дискурсу дослідники виділяють наступні ознаки, які вказують на його особливості:

— антропоцентризм (поетичний дискурс містить художню картину поета, яка характеризується особливостями його індивідуального поетичного мислення та мовних навичок);

— культурний контекст (поетичний дискурс є результатом творчості поета, частиною літературного напрямку, спадком країни. Він містить культурну маркованість історичної епохи, що впливає на аспект зображення подій та речей у тексті.);

— знаковість (віднесення поетичного дискурсу до знакової системи мови);

— духовність (поетичний дискурс є результатом духовної та естетичної діяльності людини);

— індивідуальність (можливість різноманітної інтерпретації смислів поетичного дискурсу);

— образність (присутність образів духовних й соціальних цінностей, реалій, предметів, які наповнюють життєвий світ людини) [Никонова 2008, с. 170].

Отже, поетичний дискурс є розумово-комунікативною взаємодією адресанта-письменника та адресата-читача, заглибленою в контекст епохи, культури, соціуму, переконаннях, світогляду адресанта тощо. Провідними аспектами художнього дискурсу постають когнітивний і комунікативний, що тісно пов'язані між собою та із культурно-соціальним аспектом.

Поетичний дискурс характеризується певним ритмом, вираженим в законах віршування, в метричних одиницях і в їх різноманітних з'єднаннях. Інтонації вірша, притаманний відтінок музикальності. У поетичному синтаксисі

часом порушується звичний порядок слів, що призводить вірш до ритмічної прози.

Художні прийоми поезії відрізняються великим лаконізмом і умовністю. Своєрідність композиції в поезії спирається на стійкий ритмічний лад, тобто на ритм і метр. Ритм поетичного твору пов'язаний з утриманням і з інтонацією. Всі ці елементи і створюють стиль поетичного твору, а віршований метр організовує вірш. Віршування тісно пов'язане з природою мови: з довжиною слів і формами їх змін, з характером наголосів, а також з виробленими століттями у праці, танцях і піснях ритмами, пов'язаними з психічним складом народу. Все це надає віршуванню яскраво національний характер і об'єднує віршування з фонетикою живої мови, зі специфічними відносинами синтаксису з ритміко-інтонаційними засобами.

1.3 Поетичний образ як штучна модель всесвіту

Із проблемою художнього образу, зокрема з його внутрішньою структурою, пов'язане коло основних теоретико-літературних ідей багатьох науковців. На думку М. Коцюбинської, погляд на поетичний образ як на одну з форм пізнання, закономірну і необхідну в загальному розвитку людської думки, є найціннішим у всій філологічній концепції. Визначний філолог обґрунтовує це положення насамперед на прикладі таких образних слів, якими є тропи. Для вченого образне слово – не прикраса, а елемент художнього мислення, до того ж він завжди послідовно обстоює художню необхідність образного мислення [Коцюбинська 1960, с. 57] .

Утім, слід згадати вчення про художній образ О. Потебні, бо саме цей філолог ґрунтовно досліджував як суть художнього мислення, так і структурні особливості словесного художнього образу – фундаментальної складової частини такого мислення [Потебня 1989, с. 256]. О. Потебня вважав, що троп, образне слово, образ взагалі – це не та форма, в яку «одягається» вже готова поетична думка. Це та форма, у якій вона «народжується» та існує, за допомогою якої художник пізнає дійсність. Звідси іде розуміння вченим

художнього твору не як іграшки і розваги, а як серйозного і повноправного чинника в свідомості людини. Для великого науковця слово – це щось більше, ніж простий матеріал поезії, ніж форма вираження поетичного змісту, воно становить певною мірою «плоть» художнього образу. У праці «Думка і мова» ми читаємо: «Мова не є тільки матеріалом поезії, як мармур – скульптури, а сама поезія» [Потебня 1989, с. 10].

Слід, що свого часу деякі погляди О. Потебні на проблему поетичного образу критикував В. Виноградов. Цей відомий російський філолог стверджував, зокрема, що «не можна вважати основою словесно – художнього або поетичного зображення «образне» вживання і переносне значення слова у лексикологічному або лексикографічному смислі цього терміна» [Виноградов 2002, с. 100].

Слід зауважити, що серед російських літературознавців, які багато в чому по – новому інтерпретували проблему поетичного образу у літературі, слід назвати ім'я М. Бахтіна. М. Бахтін узагальнив величезний досвід західного літературознавства і зробив своєрідний підсумок різноманітних аспектів вивчення поетичного образу у літературознавстві. М. Бахтін дуже чітко формулює проблему співвідношення реальної і художньої дійсностей, наголошуючи на творчій силі поетичного образу щодо власне поетичної дійсності; ця ж сила є такою, що вона «вбиває» реальну дійсність заради народження художньої дійсності. М. Бахтін вбачає у цьому магічну силу образу, «установку на незнищувальність предмета» [Бахтин 1975, с. 67].

По – друге, у роздумах вчений чітко простежується своєрідний алгоритм, завдяки якому стає можливим зазначене вище «вічне життя» образу в слові. Цим алгоритмом є категорія пам'яті [Жайворонок 2007, с. 79].

Нарешті, по – третє, однією із найважливіших думок М. Бахтіна є міркування про зв'язок художнього образу і поетичної цілісності твору. Російський літературознавець чітко визначає органічну єдність поетичного образу і художнього цілого, котре цей образ репрезентує.

Принагідно зазначимо, що поетичний образ – одна з основних і найбільш складних категорій естетичного мистецтва. Таким чином, саме художня

образність відрізняє мистецтво від всіх інших форм відображення і пізнання дійсності: наукового, прагматичного (наприклад, фотографія на паспорт), релігійного і т. Д. У цьому сенсі цілком справедливе твердження, що образ – серце мистецтва, а саме мистецтво – це спосіб мислення художніми образами «невипадковість» елементів художнього образу абсолютно очевидна. Дуже виразно написав про це відомий англійський письменник Толкієн. Він зауважив, що будь-яка людина може придумати зелене сонце. Це не так важко. Важко придумати світ, в якому воно буде виглядати природно [Толкін 2015, с. 193]. Тут письменник торкається серцевини художнього образу, його таємниці. Зруйнувати життєподібність легко, важко з цих елементів створити нову живу систему з притаманними їй характеристиками та особливостями.

Принагідно зазначимо, що художній образ характеризується безліччю властивостей. Це і особливості просторово – часової організації, і різні варіанти мовного оформлення, і властивість валентності (тобто здібності вступати в контакт з іншими знаками), тощо. Найважливішою, фундаментальною властивістю художнього образу є його внутрішня суперечливість, парадоксальність. Л. Виготський не випадково зауважував, що справжній витвір мистецтва побудовано на принципі неможливості. Принцип парадоксу закладено в самій структурі художнього образу. Який би складності образ ми не розглядали (від рівня слова до складних утворень типу «образ України»), ми всюди побачимо цю найважливішу особливість. Найпростіше відзначити її в поетичних словесних образах, де парадоксальність видно неозброєним оком [Виготський 2000, с. 76].

В цілому, як правило крім принципу парадоксальності, прийнято говорити ще про декілька властивостей художнього образу, умовно званих «єдностями». Цілісність образу досягається тим, що в ньому гармонізується група парадоксальних єдностей.

Перш за все, – це єдність загального і конкретного. Таке розуміння приводить нас до «естетики» Г. Гегеля, який розумів художній образ як втілення загальної ідеї в індивідуальному. Простіше кажучи, художник не мислить абстракціями, його образи конкретні (наприклад, знаменита

«Джоконда» Леонардо да Вінчі), але в цій конкретності він прагне вгадати щось загальнозначуще [Гегель 1997, с. 247].

На наш погляд, наступним треба зазначити, єдність емоційного і раціонального (почуття і розуму). Вагається, що, художній образ народжений і почуттями, і розумом, однак в ряді випадків ми можемо помітити, що раціональна, складова художнього образу практично не виявляється у витворах мистецтва, наприклад, в музиці і поезії, де безроздільно панує почуття.

Унаслідок цього, ми бачимо складність і внутрішнє напруження відносин почуття і розуму в художньому образі. Інша справа, що в різні епохи в різних традиціях акценти могли зміщуватися в суперечні напрямки. Скажімо, естетика класицизму вимагала, щоб художній образ прямо узгоджувався з розумом. К. Гельвецій писав у своєму знаменитому трактаті: «Фальшивий сам по собі образ не буде мені подобатися. Якщо художник намалює на морській гладінні квітник з троянд, то це поєднання двох не зв'язаних в природі образів буде мені неприємно. Моя уява не уявляє собі, на чому тримаються коріння цих троянд; я не розумію, яка сила підтримує їх стебло» [Гельвецій 1974, с. 136].

Наступне, єдність суб'єктивного та об'єктивного. Суб'єктивно – об'єктивні відносини включаються тоді, коли хтось робить щось. Наприклад, художник малює портрет жінки, то він виявиться суб'єктом творчого відображення, а його модель – об'єктом.

Отже, якщо ми говоримо про єдність суб'єктивного і об'єктивного, ми маємо на увазі, що в художньому образі відбиті, з одного боку, риси автора, з іншого – риси реального (об'єктивного) світу. Найпростіше проілюструвати це наступним прикладом. Якщо декілька художників намалюють портрет однієї людини, то на всіх цих портретах модель буде впізнана (проявиться об'єкт), але у кожного художника буде свій портрет, тобто проявиться суб'єкт.

Художні образи можна класифікувати на різних підставах, тому різні класифікації не суперечать, а доповнюють одна одну. Одна з найбільш прийнятих сьогодні підстав для класифікації – це ступінь складності знака. Художній образ часто трактують як особливий знак, тоді можна говорити про

те, що одні образи безпосередньо збігаються зі словесними знаками або їх найпростішими поєднаннями, інші побудовані з безлічі «елементарних» знаків.

1.4 Засоби експресивності мовлення у поетичному контексті

Перш за все, експресивність та емоційність – визначальні риси художнього стилю, важливі чинники впливу на читача, на психологію його відчуттів. Саме в художньому мовленні якнайповніше виявляється емотивна та естетична функції мови, які ґрунтуються на єдності законів внутрішньої організації мови, психічних та соціальних чинниках. Тому визначення експресивно – емоційних засобів художнього твору є надзвичайно важливим для інтерпретації останнього, а також для розкриття внутрішньомовних закономірностей.

В цілому, хоч концепти «експресивність» та «емоційність» у стилістиці постійно перебувають у точках перетину наукових дискусій, усе ж вони не мають чіткого окреслення. «Лінгвістичний енциклопедичний словник» подає таке визначення: «експресивність (від лат. expression – вираження) – сукупність семантико – стилістичних ознак одиниці мови, які забезпечують її здатність виступати в комунікативному акті як засіб суб’єктивного вираження ставлення мовця до змісту чи адресата мовлення» [Лингвистический энциклопедический словарь 2002, с. 155]. Але ж суб’єктивне ставлення чи сприймання співвідноситься з емоційно – чуттєвою сферою, а відтак експресивність мовних одиниць неминуче виникає, коли вони позначені емоційністю.

Принагідно зазначимо, що з образністю та емоційністю пов’язують експресивність Д. Ганич та І. Олійник, проте В. Чабаненко вважає, що «експресія – це не те, що мовленню надає емоційності, образності, характерності, а те, що породжується емоційністю, образністю, характерністю; експресія це не виразність, а інтенсифікація підкреслення виразності, це збільшення вражаючої сили вислову, надання йому особливої психологічно

мотивованої піднесеності; експресія пов'язана не лише з емоційним та образним (художнім), а й іншими планами вислову – вольовим, естетичним, соціально – оцінним, нормативним, формально – структурним, семантичним, ситуативним і т. ін [Чабаненко 1984, с. 4,6 – 7].

Між емоційним і експресивним у мові, на думку В. Чабаненка, існує зв'язок не взаємозамінності, а чіткої співвіднесеності, тому ототожнювати ці поняття не можна. «Усе, що існує в мові для вираження й викликання емоцій, є експресивним (набирає експресивної форми), але не кожна мовленнєва виразність передбачає емоціональну реакцію [Чабаненко 1984, с. 4,6 – 7].

Як вже було зазначено, експресивністю можуть характеризуватися прояви як емоційного, так і чисто інтелектуального і вольового. Отже, експресивність, як лінгвостилістичне явище, значно ширше емоційності: емоційність – це один із різновидів, найважливіша складова частина експресивності. Співвіднесеність між емоційністю та експресивністю найбільш прозоро виявляється на лексичному рівні мови: коли людина, користуючись певним типом лексики, висловлює свої позитивні чи негативні емоції, у цьому їй завжди допомагає експресія, яка обов'язково виявляє справжні почуття. Розчленування такої лексики на емоційну та експресивну умовне, тому вважаємо доцільним оперувати терміном «емоційно – експресивна лексика» [Чабаненко 2002, с. 143].

Слід зауважити, що до складу емоційно – експресивної лексики відносимо слова, які вже у своєму значенні містять позитивну чи негативну оцінку і називають відчуття, настрої, процеси (сум, нудьга, жаль, досада, кохання, ласка, краса та ін.). Ці слова покликані демонструвати позитивну чи негативну оцінку явищ з погляду мовця, при цьому експресивність таких лексем може виражатися і не тільки внутрішньо, семантично, а й зовнішньо, за допомогою словотвірних засобів (суфіксів чи префіксів), або ж контекстуально.

З урахуванням вищенаведеного, роль мовця є неодмінною умовою збереження того, що він стикається віч - на - віч з обставинами породження висловлювання, або, як кажуть, з ситуативним контекстом, який супроводжує акт комунікації. Цей паралингвістичний контекст достатній для того, щоб зробити

стилістично маркованих саме нейтральне висловлювання, тому що стилістичний феномен, є одночасно лінгвістичним, психологічним та соціальним. Тобто не можна нехтувати мовною компетенцією одержувача мови, особливо якщо мова йде про стилістику художнього тексту з властивою йому естетичною інформацією і стилістичний аналіз якого повинен враховувати [Степанов 1995, с. 40].

На наш погляд, переживання відношення людини до навколишнього світу формує сферу відчуттів та емоцій. Філософи, психологи та лікарі досягли значних результатів у дослідженні емоцій. Вивченням емоцій займалось багато вітчизняних та зарубіжних вчених: К. Платонов, І. Павлов, П. Анохін, А. Леонтьєв, Я. Райховський, У. Джеймс, К. Бард, Р. Лазарус, Р. Плутчик, В. Вілюнас, В. Вундт.

Слово «емоція» походить від латинського “emoveo”, та означає «приголомшую», «хвилюю» [Лингвистический энциклопедический словарь 2002, с. 100]. Із часом визначення цього слова декілька змінилось, і зараз можна сказати, що слово «емоція» позначає не узагальнені чуттєві реакції, що виникають у відповідь на різноманітні за характером екзогенні (що виходять із навколишнього середовища) та ендогенні (що виходять із органів і тканин) сигнали, які обов'язково тягнуть за собою певні зміни у фізіологічному стані організму [Никифоров 1974, с. 10]. Автори словнику «Психологія» під спільною редакцією А. Петровського та М. Ярошевського дають емоції таке визначення: «психічне відображення у формі безпосереднього переживання життєвого сенсу явища та ситуацій, обумовленого відношенням к об'єктивним властивостям потреб суб'єкта [Петровский 1990, с. 164].

Слід зауважити, що Я. Рейковський зазначає, що можна спостерігати градацію емоційних станів за ступенем напруженості. У верхній частині континууму слід розрізняти стани помірно – сильного емоційного збудження – афекту (страх, гнів, радість), за якого зберігається орієнтація та самоконтроль (цей емоційний стан називають перед афектом), та крайнього збудження, яке описується такими слова, як «паніка», «жах», «сказ», «екстаз», коли орієнтація

й самоконтроль практично неможливі. Багато емоцій можуть протікати в афективній формі, наприклад афективний захват у театральних глядачів, у натовпі, що радіє [Рейковский 1979 с. 105].

Так, у своїй роботі В. Шаховський запропонував найбільш розповсюджену в наш час точку зору щодо розрізнення термінів «емоція» та «емотивність». На його думку, емоція – це категорія психології, а на мовному рівні емоції трансформуються в емотивність. Взагалі емотивність це «манентно притаманна мові властивість виражати системою своїх засобів емоційність як факт психіки; відображені в семантиці мовних одиниць соціальні та індивідуальні емоції» [Шаховский 2010, с. 24]. Таким чином, емотивність є компонентом семантичної структури слова й, на думку В. Шаховського, співвідноситься з конотацією лексичної одиниці.

Слід зазначити, що емотивне значення слова є відображенням емоцій виключно певного мовця. Воно не індивідуальне, а являє собою узагальнене відображення соціальної емоції. Щодо цього емотивне значення слова також має соціальний характер. Провідною ознакою під час співвіднесення того чи іншого слова до розряду емотивних є функціональна ознака: якщо слово виражає чи може виражати емоції, то воно є емотивним. При цьому первинною функцією емотивів є емоційне самовираження: мовець не прагне викликати в слухача якусь емоцію (це принципова відмінність емотивів від експресивної лексики, що спрямована на адресата). Емотивна семантика мови, на думку В. Шаховського, є нечітко семантичною множиною, оскільки всі слова мови можуть стати в певних умовах спілкування емотивними. Кількість словникових емотивів у жодній мові визначити неможливо. Таким чином, В. Шаховським розроблялась семантична теорія емотивності лексичних одиниць із провідною кореляцією «емотивність – конотація» та її вторинністю щодо денотативної семантики слова [Шаховский 2010, с. 57].

Варто зазначити, що Адамчук виокремлює шість засобів створення емотивності тексту:

- 1)пряма чи опосередкована номінація емоцій;

2)дешифратор емоцій, яким може бути дублююча емоційна конструкція, контекст, авторські ремарки тощо;

3)використання невербальних засобів;

4)авторське оповідання:

5)наявність авторських неологізмів;

б)домінування того чи іншого засобу (лінгвістичного чи паралінгвістичного)» [Адамчук 2003, с. 7].

Отже, можна сказати, що під спільною назвою розуміється два різних, хоча й взаємопов'язаних явища. Експресивність (аналогічно до категорії емотивності) досліджується в двох аспектах: текстовому та мовному. Деякими дослідниками експресивність розуміється перш за все як семантична характеристика одиниць мови (Е. Азнаурова, С. Берлізон, О. Блінова, Н. Лук'янова, В. Мальцев, Т. Матвеева, И. Стернін, Д. Шмельов, В. Шаховський, Т. Трипольська та інші), у той час як інші дослідники розглядають експресивність як характеристику тексту (К. Долінін, І. Арнольд, В. Грідін, В. Маслова та інші).

1.5 Тропи серед форм поетичного мислення

Традиційно тропи відносять до засобів виразності лексичного рівня, тому що в їх основі лежить перенесення буквального значення одного слова на інше. При такому перенесенні слово втрачає своє основне значення і на перший план виступає одна з його вторинних значень або один з його ознак.

Тому в зарубіжній стилістиці тропи найчастіше називають смисловими фігурами або фігурами сенсу. Французькі стилісти виділяють три основні такі фігури – синекдоху (борт замість літак), метонімію (читати Флобера замість читати книгу Флобера) і метафору (він справжній лев замість він дуже хоробрий) [Алексеев 2012, с. 297].

Таким чином, доречно згадати дефініцію тропа. Троп – стилістичний прийом, що полягає в використанні слів, висловлювань, які називають один об'єкт (предмет, явище, властивість), для позначення іншого об'єкта, пов'язаного з першим тим чи іншим смисловим ставленням.

Більш того, в основі синекдохи лежать відносини включення, метонімії – відносини по суміжності, а метафори – відносини по аналогії. Переносне значення, що є основою тропів, пов'язане з конкретним контекстом. Дослідники відзначають, що тропи і фігури часто служать визначальними ознаками жанрів, стилів і напрямків, як, наприклад, алегорія для байки, метафора для гонгоризма, метонімія для реалізму. Тому їх вивчення як приватного елемента дискурсу переростає в опис окремого твору або ж цілого жанру [Алексеев 2012, с. 297].

Таким чином коріння «тропеїчності» слід шукати в двоплановості самої структури мови як знакової системи і в асиметрії плану змісту і плану вираження. У середині цієї рамки розвиток визначається принципом економії і принципом збільшення гнучкості і різноманітності способів вираження даного змісту. Кількість тропів істотно коливається в залежності від тих критеріїв, за якими вони виділяються. У Квінтиліана їх сім: метафора, метонімія, синекдоха, іронія, емфаза, гіпербола, перифраза. М. Ломоносов виділяє одинадцять: додані катахреза, металепсис, алегорія і антономазія. А. Потебня виділяє лише три

основних тропів: метафору, метонімію, синекдоху [Потебня 1989, с. 241]. Для інших вчених, існують лише два базових тропів: метафора і метонімія, наявність яких обумовлено, на думку дослідників, самою природою мови, а що до синекдох, важливо те, що її не вважають самостійним тропом, а визначають лише як різновид метонімії.

Тож, при класифікації тропів, думка вчених зівпадає лише на доцільності включення у неї – метафори, тому наступним, ми вважаємо доречним розглянути метафору, бо інтерес до неї не згасає з часів Аристотеля. Зараз цим тропом займаються лінгвістична філософія, логіка, психоаналітика, літературна критика, семіотика та інші науки. Такий солідний теоретичний фундамент служить для більш поглибленого вивчення її прикладного аспекту. Дослідників приваблює вже не тільки поетична метафора, а й прагнення пізнати внутрішній механізм цього явища в цілому, її зв'язку з мисленням людини, з його концептуальною картиною світу, з концептуальними і вербальними структурами.

Оскільки метафора допомагає уявити віртуальні образи недійсних предметів і явищ, вона лежить в основі багатьох мовних процесів, як, наприклад, полісемія, синонімія, термінологія і т. д. Метафора створює не тільки образ предмета, але вона визначає модель його сприйняття і розуміння [Алексеев 2012, с. 304].

Як вже було зазначено, метафора динамічна і історична в будь - якій області людського пізнання. Вона, за словами відомого іспанського філософа є необхідним знаряддям мислення. Наприклад, в лінгвістиці про мову писали, що вона народжується, живе і вмирає і це була біологічна концепція мови, але потім стверджували, що мова являє собою ієрархічну структуру, що складається з певного числа рівнів. Тобто кожна нова наукова парадигма ґрунтується на будь - якій певній метафорі. У практичному житті людини значущі для нього метафори стираються і замінюються зазвичай певними поняттями. За твердженням дослідників, велика кількість розумових операцій здійснюється за допомогою метафори. Лінгвісти підраховали, що за одну хвилину людина вживає 1,8 живих і 4,08 мертвих метафор, а за 60 років свого

життя – ,7 мільйона індивідуальних і 21,4 мільйона стертих метафор. У програмі «Новини» нова метафора з'являється кожні 2 – 3 хвилини на 25 слів розмови [Алексеев 2012, с. 306].

Безумовно, метафора – невичерпне джерело поетичної мови: чим більше контрастує реальне з образним, тим яскравіше і сильніше метафора. Слід зауважити, що людське спілкування немислимо без метафоризації, яка лежить в основі символізації і є основним знаряддям пізнання навколишнього світу: по визначенню філософів, людина – це метафорична тварина, тим часом лінгвісти прямо заявляють, що будь - яке образне уявлення є продуктом метафоризації або метонімізації. Всі ці процеси знаходили своє відображення в мистецтві, літературі, поезії.

Не дивно, що в основі метафор лежать образи, створювані нашими основними п'ятьма почуттями. В основі складних метафор, як правило, лежить синестезія, подвійне відчуття. Це не накладення образів один на одного, а, аналогії, що народжуються у автора на рівні сприйняття, індивідуальні та довільні на відміну, наприклад, від символу, де вони стабільні. Тому такі метафори вимагають особливого декодування в процесі комунікації [Алексеев 2012, с. 311] .

Унаслідок цього у лінгвістиці традиційно виділяється безліч трактувань питання класифікації метафор. Це питання в теорії метафори найбільш дискусійне. Цій проблемі присвячено безліч дослідних робіт. Належність метафори до того чи іншого мовного ярусу диктує параметри для її класифікування. У класифікації Міллера у втіленні метафори домінує вираз концепту. Таким чином, метафори поділяються на іменні («Іменний концепт виражається іменником в метафоричному вживанні, наприклад: людина – це вовк»), предикатні (коли предикативний концепт виражений дієсловом або предикативним прикметником), сентенціальною («цілком виводяться з тексту або контексту») [Скляревская 1993, с. 131]. У типології В. Гак існує повний метафоричний перенос – двобічна метафора (голова – казанок), однобічна семасіологічна метафора (ніжка стільця), однобічна ономасіологічна метафора (волинити); частковий метафоричний перенос (зубець виделки) [Гак 1988, с. 214].

В основі цього поділу універсальні категорії, які породжують метафори. Відзначають «три універсальних типів метафоризації: антропоморфізм, перенесення від конкретного до абстрактного і синестезію»

На думку більшості сучасних лінгвістів, найбільш повну класифікацію метафор розробив В. Москвін, доктор філологічних наук, автор понад ста сімдесяти наукових і науково – методичних робіт. В. Москвін розробив систему параметрів класифікації метафор, де вона за своїми функціональними характеристиками поділяється на семантичну, структурну (або формальну) і функціональну. У семантичній класифікації метафор головним чином, увагу дослідників привертає така особливість метафори як смислова двуплановість – здатність метафори членитися на основний і допоміжний суб'єкти. По допоміжному суб'єкту метафора може ділитися на антропоморфну (наприклад, «рум'янець ранку»), аніمالістичні (ще називають зооморфною): «револьверний гавкіт», просторову (можна назвати орієнтаційної по іншим класифікаціями) і ключову (вогню, сну, шляхи, води) [Москвін 2006, с. 78]. Також вважається, що основоположником розгляду метафор з точки зору їх експресивного забарвлення став швейцарський лінгвіст Ш. Баллі. Слідом за ним, багато дослідників стадії розвитку метафоричної образності: «Живі» образи. «Вітер підсилює свій грізний голос. Цей тип найбільшою мірою має здатність викликати в уяві картину» [Скляревская 1993, с. 111]. По В. Москвін – «образні», які він, в свою чергу поділяє на «оказіональні (напр., синтаксичний монстр – про надскладне пропозиції), які в художньому мовленні іменуються індивідуально – авторськими метафорами (березовий ситець у Єсеніна) «і» узуальні – метафори або загальноновживані, або які поширені в одній з функціональних підсистем мови напр., сонячна корона – астрон.» [Москвін 2006, с. 78].

Проте формальна (структурна) класифікація метафор функціонує на двох рівнях – лексичному і синтаксичному, тобто одиницею носієм може виступати як слово, так і словосполучення, фраза або текст. В залежності від цього одиниці – носії метафоричного образу можуть поділятися на словесні метафори (в свою чергу поділяються за частиномовними особливостями на субстантивні:

твої руки – справжній лід, ад'єктивних: крижані руки, і дієслівні: жах заморозив серце; по синтаксичної функції можуть бути предикативними, по граматичній формі – генетивно), метафоричні солучення, фразові і текстові метафори.

Принагідно зазначимо, що іспанській лінгвістиці притаманна класифікація метафори на просту та складну. Проста метафора - метафора, фокус якої представлений одним словом, що виконує в реченні певну синтаксичну функцію та з'являється два терміні реальний та нереальний, наприклад, *еї глаза настоящие изумруды* [Арутюнова 1990, с. 300].

Складна метафора - це метафора, що представляє складний концепт, який має один семантичний центр, і реалізується або структурно складним метафоричним фокусом, або поширеними рамками, котрі у більшості прикладів осмислені метафорично. За своєю синтаксичною структурою така метафора може бути співвіднесена з поширеним членом речення, усі компоненти якого метафоризовані та має лише нереальний термін, наприклад, *блестят изумруды еї лица* [Арутюнова 1990, с. 300].

Узагальнюючи вищевикладене, можна прийти до висновку про те, що параметри класифікації метафор визначаються рівневим співвідношенням по ярусах мови, співвіднесенням плану вираження і плану змісту, співвідношення з контекстом, функціональними можливостями.

Важливо розглянути троп близький до метафори. Це уособлення. Його призначення полягає в тому, щоб неживим або абстрактним речам надавати риси людини. Уособлення носить ще назву «персоніфікація» або «Персоніфікація», що пояснюється його грецьким походженням – *prosoporoia*. Іноді прозопопею розглядають як окремий випадок персоніфікації, якщо мова йде про одушевлення предмета або померлого живої істоти. Поезія – благодатний ґрунт для створення оригінальних рис цього тропа:

...сміється баба, Клята скіфська баба,

Сміється, ухопив за жівит [Костенко 1987, с. 255].

Деякі французькі лінгвісти взагалі вважають метонімію відхиленням від стилю, заснованим на субституції. Цей троп висловлює одночасно відносини суміжності і причини між елементами реального, він носить універсальний

характер в силу універсальності людського мислення. Р. Якобсон, підкреслює, що в способах поводження з цими двома видами зв'язку (подібністю і суміжністю) в обох їх аспектах (позиційному і семантичному), в їх виборі, комбінуванні і аранжуванні кожен індивід проявляє свій особистий мовний стиль, свої мовні схильності і переваги. Оскільки подібність і суміжність можуть проявлятися на будь - якому мовному рівні – морфемном, лексичному, синтаксичному та фразеологічеськом – і в будь - якому з двох аспектів, тим самим створюється вражаючий діапазон різноманітних конфігурацій. При цьому може домінувати будь - який з двох гравітаційних полюсів [Гак 1988, с. 132].

Метонімія дуже поширена у всіх мовах, і особливо в таких сферах, як публіцистика, розмовна мова, художня література і поезія. Наприклад:

Дніпро на нас розсердився, плачі Україна [Шевченко 2013, с. 288].

Метонимичні зв'язки найчастіше виникають між предметом і користувачем, причиною і наслідком, фізичним і психічним і навпаки.

Одним з різновидів метонімії є синекдоха. Розрізняють кілька її підтипів: синекдоха частини, цілого, матеріалу, виду, роду і т. д. Наприклад:

... а всередині мене – рана за раной.

Мне бинтуют их,

зашивают, –

есть и поверху, есть и сквозные,

но никак она не заживает,

моя главная рана – Россия. [Евтушенко 2014, с. 22].

У своїй роботі, ми не можемо не звернути увагу на епітет. «Епітет – це найпростіша форма поетичного тропа, що представляє собою визначення, яке характеризує будь – яке властивість, особливість предмета, поняття, явища» [Лингвистический энциклопедический словарь 2002, с. 115].

Незважаючи на те, що епітет як традиційний прийом стилістики здавна зайняв міцне місце в різних дослідженнях художнього мовлення, загальноприйнятою, закінченої теорії епітета, за справедливим зауваженням багатьох авторів, все ж поки не існує. Цей термін використовується до сих пір

дослідниками в різних сенсах, тобто у вузькому і широкому розумінні. У вузькому сенсі термін «епітет» відносять до явищ чисто стилістичного порядку. Для дослідників, які дотримуються цієї точки зору, епітети – визначальні слова, що володіють особливою художньою виразністю, що виражають почуття автора до зображуваного предмету, створюють живе уявлення про предмет і т. п. Таким чином, епітет в цьому розумінні – тільки барвисте образне визначення, що виникає зазвичай на основі переносного значення слова. У широкому сенсі термін «епітет» властивий не тільки поезії, де виконує особливу експресивно образну функцію, а й прозової і навіть побутово – розмовної мови, хоча не завжди легко можна провести чітку грань між художнім і нехудожнім визначенням. І в тому, і в іншому випадку свіжий епітет підсилює виразність і образність мови [Гак 1984, с. 122] .

В цілому, як правило епітети, в основі яких лежить перенесення значень з одного предмета на інший за принципом схожості, називаються метафоричними. Такими є: могильна тиша, блискавичний погляд, моторошна біль, сильний мороз тощо.

Слід зауважити, що коли мова йде про епітет, то не можна не згадати про один вельми поширеному в мові прийомі – оксюморон. У ньому навмисно стикаються два протилежних за змістом епітета для характеристики одного і того ж поняття, або ж епітет і співвідноситься з ним слово. Наприклад: *«погана хороша людина»* (телефільм).

Попри вищезазначене поряд з метафоричними епітетами виділяють ще й так звані традиційні епітети, джерелом яких служить фольклор і народна поезія: мертва вода, добрий молодець, красна дівиця, біла березонька, могутній дуб і ін. Іноді говорять і про логічні епітети, тобто «прості», у неметафоричному визначенні, які надають об'єктивні характеристики предметів і явищ. Ймовірно, в стилістиці термін «епітет» доцільніше застосовувати тільки по відношенню до якісних суб'єктивним характеристикам, залишивши традиційній граматиці займатися прикметниками в їх «об'єктивному» значенні. Але з цього зовсім не випливає, що ці «прості», нейтральні детермінативи не

можуть ставати епітетами в певних контекстах і особливо в стилі художньої літератури.

В даний час, як відзначають вчені, роль епітета в мові велика, незважаючи на те, що деякі дослідники стверджують, що він шкодить стилю. Безсумнівно, надмірне захоплення не тільки епітетом, а й будь-яким іншим тропом або навіть звичайним засобом вираження завжди негативно позначається на мову. Але добре підібраний і вдало спожитий епітет завжди буде бажаний в будь-якій сфері функціонування мови.

Останній але не менш значущий засіб виразності який ми використовуємо у нашому дослідженні це порівняння. Порівнянням (лат. *comparatio*) називається словесний вираз, в якому уявлення про зображуваний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві [Лингвистический энциклопедический словарь 2002, с. 170]. Поняття 'порівняння' в загальному плані надзвичайно розлоге. «У широкому розумінні якесь порівняння лежить в основі майже всіх тропів, особливо метафоричної групи», – стверджує М. Коцюбинська [Коцюбинська 1960, с. 38]. Уживають цей термін також і в локальному значенні для позначення одного з видів тропів.

Більш того, поезії порівнюватися може все – живе й неживе, фізичне й психічне, конкретне й абстрактне. Порівняння як один з експресивно – виражальних засобів художньої творчості можна поділити на прості та розгорнуті.

Принагідно зазначимо, що прості, утворені за допомогою сполучників, диференціюють на загальноновживані та індивідуально - авторські. З - посеред сполучників, які письменники вживають у цій категорії порівнянь, постають *як, ніби, мов, немов, наче, неначе*. Вони репрезентують неметафоричні порівняння, асоціації в яких є прямими та простими; вони не відходять далеко від явища й ґрунтуються на буквальних, прямих ознаках. Такі художні порівняння загальнономовного (нерідко фольклорного) характеру конструюють на основі традиційних, об'єктивних естетичних уподобань. У загальноновживаних простих

сполучникових порівняннях сучасних літературних казок здебільшого немає метафоричних переносних зв'язків, асоціації тут мають пряме, неметафоричне значення. Завдяки своїй переважно двочленній структурі ці тропи реалізують формально – смисловий характер. Такі художні порівняння мають прозору логіку – семантичну основу, сприймаються без особливого інтелектуального напруження і є помірно експресивними.

Таким чином до простих уналежнюємо й безсполучникові порівняння, що створюються за допомогою предиката: подібний, нагадує, схожий, скидається. Наприклад: «*Оце так шия у жирафа! Довша від вежі телеграфу*» [Юречко 2005, с. 7], «*Чип ворухнув вухами, схожими на блакитні лопухи*» [Пономаренко 2005, с. 7].

Загалом характерною ознакою естетизації поетичної мови постають індивідуально – авторські сполучникові прості порівняння, що мають складну логіку – семантичну основу, а тому потребують асоціативної розумової активізації суб'єкта. Це, з одного боку, ускладнює сприймання читачем контексту, стилістична роль якого «як естетично впорядкованого мовлення визначається тим, що в ньому слово, будучи виразником інформації про роботу естетичної свідомості автора, здобуває нові емоційно – оцінні відтінки, з чисто лінгвістичної (первісно – понятійної) сутності перетворюється на художньо – образну сутність» [Чабаненко 1984, с. 62], а з іншого боку, допомагає «нормативно організуватися в особливу естетичну структуру» [Чабаненко 1984, с. 62], водночас виховуючи й розширюючи межі пізнання дитини.

Однак компаративною зв'язкою в порівняннях такої категорії постають сполучники *мов, як, наче, неначе* тощо, пор.: «Розігрів Кирило змія, наче в горні коваля» [Андрусяк 2008, с. 8], «В зоопарку павич – ніби справжній панич» [Андрусяк 2008, с. 16], «Ходить Петрик по подвір'ю, наче в зоопарку» [Сокол 2006, с. 3].

Таким чином схожі індивідуально – авторські сполучникові прості порівняння набувають у поезії гіперсемантизації, оскільки їхня експресивність є високою через власне метафоричне значення та потужну образність,

забарвлену й генетично первинним значенням, і новим контекстуальним виявом: *«Та жирафи ходять, мов балерини!»* [Пономаренко 2005, с. 17]

Перш за все серед простих порівнянь фіксуємо як прямі (позитивні), так і заперечувальні (заперечні, зворотні). Прямі: *«Як дрібненько вони розсіюють воду своїм хоботом! Наче з найменшої поливалки»* [Пономаренко 2005, с. 2].

Потім заперечувальні порівняння побудовані не на зіставленні, а на протиставленні предметів або явищ: *«Ще на нім новий жупан – ну не кіт, а справжній пан!»* [Гордієнко 2008, с. 11].

Не менш значущими й функціонально навантаженими постають розгорнуті порівняння, за допомогою яких автор зіставляє певні явища чи поняття, розкриває низку ознак одного або навіть групи предметів, дає цілу картину, всебічно змальовує предмет: *«Після закінчення розмови Фломастер помовчав десь хвилину, немовби перетравлюючи одержану інформацію»* [Герланець 2001, с. 18], *«Юлька, Олівець і Чарівні Фарби так постаралися, що здавалося, немов зірковий промінець переливається всіма кольорами райдуги»* [Герланець 2001, с. 10]. Такі порівняння будують зазвичай на єдиному, проте ключовому зіставленні, завдяки деталізації якого утворюють поширене уподібнення, створюють цілу картину, сцену

РОЗДІЛ 2

ЕКСПРЕСИВНІ ЗАСОБИ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ІСПАНСЬКОГО ПОЕТА Ф. ГАРСІЯ ЛОРКИ

2.1 Поетичний дискурс Ф. Гарсія Лорки

Перша третина ХХ століття була одним з найяскравіших періодів в історії іспанської культури. Він починається приходом в літературу покоління 98 року. Національна катастрофа – поразка в іспано – американській війні і втрата останніх заокеанських колоній – звертає представників цього покоління до осмислення трагедії Іспанії, до соціально – філософських та історичних проблем. Кожен пропонує свій шлях до порятунку і свою програму дій, але всіх – Унамуно, Вальє – Інклан, Бароха, Асорін, Мачадо – об'єднує ця «дивна» любов до батьківщини, почуття двоїсне і болісне, і пристрась і ненависть до вітчизни. Ненависть до помпезної безпорадності уряду і сумна любов до убогої Іспанії, до її забутих богом селах.

Тридцять років, знадобилися Іспанії для того, щоб «повільне самогубство» завершилося встановленням диктатури. Зміна поколінь, природно, розставляє акценти на протилежностях, які в даному випадку легко виявляються, але при всіх відмінностях, при явній полемічній орієнтації покоління 27 року на замкнутий поетичний світ глибинну спорідненість поколінь незаперечно.

Історична перспектива робить цей зв'язок ще ясніше: майже всім їм судилося одна війна і одна доля – смерть або вигнання. Передчуття цієї долі, знання її неминучості і тривожна готовність принести жертви пронизують іспанську поезію ХХ століття, повідомляючи їй високу трагічну напруженість. Мабуть, ніде, не було тоді такого могутнього цвітіння поезії. Антоніо Мачадо і

Хуан Район Хіменес, слідом за ними – блискуча плеяда молодих поетів, і, серед них – Федеріко Гарсія Лорка, великий поет Іспанії.

Федеріко Гарсія Лорка (ісп. Federico Garcia Lorca, 1898-1936) – іспанський поет і драматург, відомий також як музикант і художник – графік. Центральна фігура «покоління 27 року», один з найяскравіших і значних діячів іспанської культури ХХ століття [Lorca 2006, 206 p.].

У ХХ столітті, на теренах України, Лорка був одним з найбільш видаваних зарубіжних поетів. Це пояснюється це тим, що поета в 1936 році розстріляли фашисти – і цей розстріл мав величезний резонанс у всьому світі. Це був якийсь знаковий розстріл, з нього в світі як би почалася кривава фашистська бійня, стали об'єднуватися антифашистські сили. Друга причина успіху поезії Лорки у читача полягає в тому, що взагалі така яскраво емоційна іспанська поезія близька душі українського народу.

Гарсія Лорка увійшов в літературу після Першої світової війни, коли катастрофічність і криза епохи стали очевидними. У такі часи загострюється інтерес до вічних тем, література звертається до них як до якихось непорушним основ буття. У поезії Ф. Лорки такими основами стають смерть і любов. У таких збірниках Лорки, як “Romancero Gitano”, “Poema del cante jondo”, відчувається глибокий зв'язок його поезії з фольклором.

Як і в фольклорі, у віршах поета народження, смерть, любов, материнство ще не споганені, що не перетворені в пересічні повсякденні події, а залишаються великими космічними подіями. Їх оточує таємниця – таємниця світового закону, чергування життя і смерті, їх глибинної нероздільності.

Слід зазначити, що Лорка впізнаваємий в кожній своїй метафорі, як і в кожній віньєтці своєї графіки. Цитати Лорки, навіть незнайомі, впізнаються миттю – набором символів, протиставленням великого і малого, Юпітера і піщинки, особливим урочистим і водночас прощальним почуттям.

Тому перед нами постає цілком доречне питання, яка головна причина популярності Ф.Гарсія Лорки по всьому світу і чому його творчість привертає увагу не тільки літераторів але й лінгвістів. Безумно, головна причина це стиль його поезії, це тропи та образи які він використовує у своїх творах. Здається,

що його поеми складаються лише з засобів експресивності мови, він майже не використовує слова у прямому їх значенні, реальні терміни заміщуються на метафоричні терміни. У кожному слові Лорка закодував таємний зміст, який неможливо осягнути одразу, бо для цього потрібно заглибитися не тільки в його життя та творчість, а й також у світобачення, світосприйняття Лорки, лише через призму його розуміння дійсності, ми можемо доторкнутися до прихованого змісту його поетичної творчості.

Важливо зазначити, що іспанський поет працював у різних жанрах : авангардизм, модернізм і навіть сюрреалізм . Завдяки цьому ми розуміємо, як змінювалася його світосприйняття протягом життя, бо одночасно зі змінами у країні, він змінював і стиль творчості, намагаючись занурити читача у свою картину світу. Звичайно, що цього він досягав використовуючи свої найулюбленіші інструменти: метафори, епітети, паралелізм, порівняння, антитези, символи і навіть звичайні кольори, мали глибинний зміст, та свою функцію і розшифрування. Тому об'єктом нашої роботи ми вибрали саме Ф. Гарсія Лорку та його поетичний доробок у вигляді двох збірок “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano”. У поданій роботі ми виявимо особливості та головні складові творчості поета, пояснимо символіку кольору у творах Лорки, виявимо домінантні тропи та проаналізуємо найчастотніші образно-тропеїчні засоби у поетичних збірках Лорки.

2.2 Художні преференції у творчості Федеріко Гарсія Лорки

Як вже багато раз зазначалося у нашому дослідженні, Лорка це унікальний поет, який зробив свій внесок не лише в іспанську культуру, але й без сумніву і у світову. Але чим він такий особливий? Що виділяє його з поміж інших? Що робить його одним з найвідоміших поетів усіх часів? Відомо, що Лорка був модерніст, але він був би не собою якщо б не додав елементи несумісного жанру, такого як сюрреалізм.

Так у 1921 році Лорка переживає важку особисту і творчу кризу. Долаючи її, пише вірші, призначені для книги “Poeta en Nueva York” і “La Tierra y la Luna”, опубліковані посмертно під однією обкладинкою та загальною назвою “Poeta en Nueva York” [Lorca 2011, 176 p.]. У цій збірці панує сюрреалістична поетика сновидіння, заснована на розкладанні слів і речей у підсвідомості, на звільненні поетичного слова від влади реальності, від ярма розуму й логіки причинно – наслідкових зв’язків. Сюрреалізм Лорки органічно поєднаний з архаїчною логікою міфопоетичної метаморфози, із традиційними для його поезії образами-символами, такими як місяць, вітер, зоря – смерть, мертві птахи – діти, кінь, колодязь, порожнеча. Для прикладу ми надаємо один вірш з вираженими елементами сюрреалізму “Requeño poeta infinito”. Основним мотивом цього вірша є мотив смерті, який пронизує всі символи і образи, створені поетом. У цьому творі письменник створює нову реальність, де немає часу, існує тільки безперервний плин буття, у якому життя чергується зі смертю, кохання із божевіллям, вбивчі пориви завірюхи зі статичністю світла. У вірші Лорка ніби створює свої закони буття, які відомі тільки йому, але які розуміє час, що, як і митець, самотній, але нескінченний. Особливе напруження вірша досягається використанням метафор, таких як “*muertos odian el número dos*”, “*los gallos que no saben cantar sobre la nieve*”. Так що не зрозуміло під впливом Далі або від своєї особистої депресії Лорка почав занурюватися у сюрреалізм. Але очевидно, що риси сюрреалізму у поемах Лорки додають особливий шарм та глибинність його творам. Також треба зазначити, що навіть

його бунтарські думки, роблять його унікальним поетом. Лорка був переконаний, що в іспанській літературі, в якій прижився нудний псевдоромантизм, необхідно зробити переворот, повернути її до народних джерел. І йому це вдалося. Лорка зумів взяти з андалузького фольклору мотиви та втиснути їх у витончену поетичну форму. Він народився в Андалузії, в дивовижному місці, де поєдналися три культури: християни, мусульмани, та ромали. В атмосфері, насиченою народної музики і поезії, ріс Федеріко Гарсія Лорка. Він пристрасно, «шалено» любив все. Замолоду і до кінця життя Лорка записував, збирав, виконував і пропагував народні пісні. Важливо зрозуміти, що робив він це не стільки з метою популяризації фольклору, скільки підкоряючись внутрішній потребі звіряти свій голос з голосом народу. Показником щодо цього є назви деяких збірок поета “Poema del cante jondo”, жанр притаманний народній творчості Андалузії. Канте хондо – древній пісенний фольклор, в якому зійшлися циганське, арабське і іспанське.

Збірка невеликих віршів “Poema del cante jondo” була написана іспанським поетом в 1921 році, під час підготовки до фестивалю народної Андалузії пісні “cante jondo” в Гранаді, який був організований ним разом з відомим іспанським композитором М. де Фалья. Проте збірка була опублікована через десять років, в 2006 році.

Відомо, що Федеріко Гарсія Лорка вважав, що в іспанській літературі забагато багатослівності та порожній риторики, тому народні пісні “cante jondo” притягнули його увагу саме своєю стислістю і емоційною насиченістю. Поезія для Лорки – це сплеск і крик. У піснях “Poema del cante jondo” мало слів, замість них поклик серця. Кожна пісня починається з протяжного «ай – ай – ай». Цей пронизливий крик, заклик до слухачів, який збирає навколо співака людей, захоплює і заворожує їх, щоб вони вслухалися в те, що прозвучить далі. У першій же строфі “Poema del cante jondo” теж звучить повторюється рефрен – крик:

¡Ay, amor que fue por el aire!

¡Ay, amor que se fue y no vino! [Lorca 2006, p. 200]

Тут у Ф. Г. Лорки «Ай!» – це скарга, в цих поемах шукає свого вираження саме суть душі Андалузії. Тут з величезною силою виражено те, що поет називає «скаргою Андалузії»: це і тиша, що «оббігає хвилиною» її долини, і ридання гітари – «гітара починає схлипом» [Lorca 2006, р. 206]. Картини прекрасної багатой Андалузії: лаври, оливи, кипариси і троянди, протиставляються її ж пустельності і посухи – «пекучий південний пісок», чорні шалі і «горизонт без світла» [Lorca 2006, р. 206]. У цих образах проявляється душа самого поета. Адже, з одного боку, він людина, небичайно обдарована, повна життя, тепла і наснаги, з іншого ж – він неспокійний юнак, якого пригнічують неможливі бажання, упиваючийся власної недолею, нездатністю насолоджуватися плотських світом.

Головні герої поеми – циган з гітарою і циганка. Цигани – загадковий народ, чії предки прийшли з Індії, рятуючись від безжального Тимур – Ланга (Тамерлана). Спочатку вони прийшли в Єгипет, звідси і їх іменування «Гіта». Скільки таємниць у слові «циган», скільки різних доль і драм. Циган з тугою під гітару згадує «далекі країни».

У поемі представлені чотири форми “Poema del cante jondo”. Спочатку це “seguiriya” – образ циганки Фараони, що рухається в якомусь незбагненному ритмі, як сомнамбула, вона рухається в пустелі свого надломленого голосу і замовкає серед чорних метеликів – це музиканти в жалобі, що оплакують печалі «короткого життя». Потім йде “solea” («самотність») – це «скарга Андалузії»: вона як «кинджал, як сонячний промінь, пожежею спалює моторошну землю» (Lorca “Ruñal” 2006). Третя форма – та сама «saeta», стріла, випущена голосом, пронизливий крик в процесії на Святій тижня, присвяченій Діві, яка втратила Свого Сина. Останній образ – це “petenera”: андалузська жінка, в жилах якої тече кров циганки, мавританки і єврейки. У цих поемах Ф.Г. Лорка дарує читачам в коротких, потужних, що горять рядках всю свою Андалузю, ідеальну і міфічну. У наступній збірці “Romancero Gitano” влітку 2006 року Лорка опублікував «Циганське романсеро», яке стало його найуспішнішим твором і принесло йому славу.

Федеріко Гарсія Лорка створив епопею Андалузії, в якій поєднуються оповідальність і ліризм. “Romancero Gitano” складається з вісімнадцяти поем, в яких в цілому більше тисячі рядків. Слово «романс» в Іспанії не має нічого спільного з російським романсом – піснею любовного змісту. В іспанських романсах XV століття оспівуються великі події іспанської історії через образи героїв – Сіда, Бернардо дель Карпіо, інфанта де Лара. Навіяні історичними подіями та історіями нещасної любові, вони спочатку створювалися для співу.

У назві Лорка не випадково вживає слово «циганське», адже головними героями поем стали цигани. Помітне назва мала привернути увагу до цього незаслужено гнобленому народу. У своїх творах Лорка зробив циган головними героями, і викликають співчуття жертвами, і славними героями, він барвисто описав їх пишність і злидні. Можна сказати, що Федеріко – поет ототожнював себе зі світом циган.

Ця книга зачарувала собою весь світ і продовжує залучати любителів поезії. У ній є різні образи: це і маленька циганка, що тікає від вітру, стримана і скромна циганка – черниця, молодий красивий циган, і над усім цим образ прекрасної жінки, якою володіє циган. Циганка з «сомнамбулічному романсу», циганка – черниця і Соледад. Монтойя – три втілення однієї муки, три лики Андалузії туги. Лорка говорив, що ця туга – єдиний персонаж його “Romancero Gitano”.

Найвідоміша поема з цього циклу – “La casada infiel”. Ще за життя поета її «заїздили» як улюблену платівку. На кожній зустрічі поета, слухачі просили його прочитати цю поему. У ній йдеться про жінку, яку зустрів циган, після шаленої ночі любові він дізнається, що жінка заміжня, і подарувавши їй красиву шкатулку, циган залишає її, залишаючись як і раніше, вільним як вітер, як блукаючий вогник.

Тому нами було вибрано саме ці збірки у якості практичного матеріалу, через їх унікальність та популярність у дослідників та читачів. За думкою науковців, збірки “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano” принесли поету шалену славу та є розквітом його поетичної творчості.

У поданій роботі ми виявимо особливості та головні складові творчості поета, пояснимо символіку кольору у творах Лорки, виявимо домінантні тропи та проаналізуємо найчастотніші образно – тропеїчні засоби у поетичних збірках Лорки .

Фольклорно – народна та міфологічна складові творчості і художньої індивідуальності Гарсія Лорки з найбільшою яскравістю проявилися саме в відборі і принципах використання кольорів у ролі епітетів.

Для того щоб можна було краще зрозуміти світобачення Лорки та побачити неперевершений контраст між усталеними символами та їх сприйняттям відомого поета, ми розглянули символічні значення, закріплені за ними в іспанській національній картині світу, спираючись на тлумачення іспанських словників символів Х.Керлота [Diccionario de simbolos 2011, p. 87].

Blanco – символ смерті і вічності, чистоти, невинності і свободи.

Negro – смерть і горе. Туга і таємниця, колір зла, гріха і провини, покаяння і спокутування.

Rojo – колір сили, люті, гніву, пролитої крові. Іноді – мучеництва, страждання і болю, колір насильства, ненависті і розгулу пристрастей.

Azul – знак вічності, колір істини, справедливості і стійкості; іноді може означати ревності.

Verde – символ життя і смерті, колір безсмертя, родючості, весни, надії, споглядання. Крім того, відзначимо важливі для національної картини світу значення того кольору – ризику, удачі і чуттєвого начала.

Violeta, Morado, Cárdeno – колір втрати, пам'яті, вірності. Morado – зазвичай колір трауру і покаяння.

Amarillo (dorado) – символ сонця і зерна, колір сили, слави, натхнення, передчуттів і прозрінь. Знак великодушності і честі, пристрасті і гордості. У церковній символіці – колір пекельного полум'я і тому – колір відчаю, задрості, ревності, зради і зради.

Gris, ceniza – колір горя, приниження, жертвності.

У ранніх віршах Гарсія Лорка використовує переважно blanco, negro, rojo, azul – білий, чорний, червоний і синій кольори – в концептуально значущих

творах. На ці кольоропозначення в його поезії припадає приблизно по 20% всіх випадків використання епітетів кольору. Далі (в порядку убутання) йдуть *verde* і *amarillo* – зелений і жовтий – по 10% і 7% відповідно. *Violeta*, *pardo*, *añil*, *carmesí*, *dorado*, *gris* і деякі інші вживаються у Лорки приблизно в 5% випадків.

У Лорки значення кольорів зазвичай строго закріплені і реалізують домінантне значення, а іноді відповідно до свого художнього задуму він трансформує усталену символіку кольору і наповнює її іншим змістом, перетворюючи таким чином культурні концепти в художні.

Символіка кольору в циклі “*Poema del cante jondo*” відображає вторгнення в цей світ краси і світла трагічного світу біди, містичного страху, темних сил. Змінюється колірна гамма, головним стає всепереможний чорний колір. Інші кольори: *oscuro*, *gris*, *morado*, *cárdeno* і колір насильства і крові – *rojo* – групуються навколо кольору біди, таємниці і смерті, іноді посилюючи його символіку і доповнюючи картину смерті новими деталями. Епіграфом до цього циклу і світу, зображеного в ньому, стає метафора *Lo negro sobre lo rojo* – чорне на червоному – з вірша “*Cueva*” [Lorca 2006, p. 147], Чотири основні кольори цього циклу немов поглинають світ світлих фарб і радості життя, світло меркне; в цьому світі торжествують два місяці: *Luna negra*. *Luna roja* [Lorca 2006, p. 147]. *Negro*, *rojo*, *oscuro*, *gris* – ось кольори “*Poema del cante jondo*”

Пізніше кольори у творчості Лорки почали змінювати сенс і ставати авторськими епітетами. Так зелений колір, колір життя, у Лорки означає – смерть, фіолетовий – насильство, жорстокість, *de plata* – смерть, *rojo* – пристрасть. У збірці “*Romancero gitano*”, превалюють саме такі кольори як: *verde* – 33 згадування, *negro* – 13, *blanco* – 13, *oscuro* – 6, *de plata* – 6, *amarillo* – 4, *gris* – 4, *rojo* – 3, *azul* – 2 згадки, інші кольори не були представлені у поданій збірці, тому ми можемо зробити висновок, що найпоширеніший епітет кольору у збірці “*Romancero gitano*” є саме зелений колір.

Але яка тема є домінантною у творчості Лорки? Без жодного сумніву це любов та смерть. Це йому належить дивовижний афоризм: «Під маскою любові завжди приховується смерть». Лорка впевнений, що любов завжди трагічна, що

взагалі все людське життя – трагедія, яка не має кінця. Сальвадор Далі вважав , що саме шалений потяг до теми смерті і вбила поета. Але за своїм світоглядом Гарсія Лорка був пантеїст. Для нього Бог і Природа – це єдине, єдиний світ; і всі елементи всесвіту: зірки, світло, тінь, тварини, рослини – начебто складаються з однієї речовини і тому не тільки порівнюються одне з одним, а й перетікають одне в одне, постійно містяться одне в іншому. Також усі вірші “Poema del cante jondo” сповнені розкішного пантеїзму, їх персонажі – це повітря, земля, море, вітер, ридання. Як натягнута струна гітари, що ось – ось не витримає і розірветься. Тут ми бачимо, що Лорка сам був сповнений несумного. Він всюди бачив смерть та це не заважало йому бути релігійною людиною і вірити, що життя вічне як і наші душі.

Тому головними особливостями творчості Лорки ми можемо вважати, поєднання жанрів, сюрреалістичні елементи, відродження фольклору та міфології, мелодійність форм, співпереживання до циган, теми трагічного кохання та смерті та звернення до природи і природних явищ у своїй поезії.

Мова творів Федеріко Гарсія Лорки вражає своєю емоційністю і образністю. Неможливість провести грань між прозою і поезією змушують звернути увагу на систему тропів і, особливо, на метафору, як на одне з найвиразніших мовних засобів. Своєрідність творчості Лорки стає більш зрозумілим, якщо згадати слова самого Лорки: «Театр – це поезія, яка стала зі сторінок книги і стала плоттю. І тоді вона говорить, кричить, плаче, метастає від відчаю. Театральній сцені потрібні дійові особи, осяяні поезією, але в той же час живі – з плоті і крові. Вони повинні бути глибоко людяні, привабливо трагічні і міцно пов'язані з нашою сьогоденним життям, щоб змусити глядача страждати, бачачи зраду і біль, коли він почує їхні промови – могутні і вільні мови, сповнені любові або презирства» [Logsa 2016, p. 42].

2.3 Домінуючі тропологічні засоби у поетичному доробку Ф.Гарсія Лорки

2.3.1 Метафора як головний засіб забарвлення у поетичній спадщині поета

Поетичний світ Лорки неоднорідний, насичений, експресивний, сповнений образами. Поетичний доробок Лорки це справжнє «Ельдорадо» для лінгвістів, особливо з боку стилістики. Ф. Г. Лорка дивовижно влучно та яскраво використовує різноманітні тропи у своїх творах. Не дивлячись на велику стилістичну навантаженість поезії Лорки, він дивовижно змішує несумісне та дає фізичну оболонку абстрактним речам. Лорка є справжнім художником слова, в його руках метафори та епітети перетворюються у краски, якими він малює свій власний світ.

Безумовно метафора займає перше і почесне місце серед інших тропів, бо вона допомагає уявити образи неіснуючих предметів та явищ, але вона створює не лише образ предмета, а також визначає модель його сприйняття, тому метафора – невичерпане джерело поетичної мови: чим більше контрастують реальне та ірреальне, тим сильніше є метафора. Вона повсюди: у живописі, театрі, кіно, літературі, поезії, мистецтві, людське спілкування не можливо без метафоризації, тому вона є необхідним знаряддям людського мислення.

Метафора – незмінний інструмент стиля художньої літератури, в особливості, поезії. Лорка казав, що метафора це справжня донька уяви, народжена миттєвим спалахом інтуїції, осяяна довгої тривогию передчуття [Logsa 2016, p. 12]. Ф. Гарсія Лорка так писав про виникнення метафори: «Щоб метафора ожила, потрібні дві умови: форма і радіус дії – ядро в центрі і перспектива навколо. Ядро розкривається, наче дивна, незнана квітка, але в навколишньому сяйві ми знаходимо її назву й відчуваємо її аромат. Метафора підпорядкована зорові (іноді якнайтоншому), і саме зір обмежує її, надаючи їй водночас предметності» [Logsa 2016, p. 12].

У творчості Лорки метафора відіграє наріжне значення, оскільки бере участь в побудові не тільки форми, а й змісту, втілюючи в образні фігури важливі для сюжету і розуміння конфлікту епізоди. Таким чином, метафора

несе не тільки функціональне, але і смислове навантаження, що ускладнюється змішанням літературних стилів в поетичному доробку митця.

У теоретичній частині вже було розглянуто поняття метафора, підходи до її вивчення, головні ознаки та класифікація метафори. У своєму дослідженні використовуємо семантичну класифікацію метафор В. Московіна, бо на наш погляд вона є найбільш повна та доречна. Дотримуючись поданій класифікації ми виявили які саме види метафори превалюють у поетичних збірках “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano”.

а) Субстантивні, тобто метафоричні поєднання у яких головну роль грає іменник:

1. *la rosa azul de tu vientre* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Ф. Г. Лорка передбачає під «блакитною розою» немовля у лоні жінки;

2. *conocerás las almas por el débil tatuaje* (Lorca “El camino” 2006). Ліричний герой звертається до хіроманта, тобто людини, яка читає майбутнє по лініям на долонях, та саме ці лінії долі, Лорка називає «слабким татуванням». Він висміює усіх хіромантів, які намагаються залізти у душу дивлячись на лінії на лодонях;

3. *al laberinto de las cruces* (Lorca “Camino” 2006). Це просторова метафора. Лорка зашифрував місце лабіринтів хрестів та має на увазі кладовище чи фамільний склеп;

4. *una pieza de seda rasgada por diez cuchillos* (Lorca “La casada infiel” 2006). Лорка зображує під «десятьма ножами» – десять пальців на руках людини;

5. *verde carne, pelo verde, con ojos de fria plata* (Lorca “Romance de la rena negra” 2006). Лорка має на увазі під «очами як холоде срібло» – мертво тіло;

6. *Gente con el corazón en la cabeza* (Lorca “Falseta” 2006). Автор зображує тип людей які роблять усе, що їм каже серце, тобто думають не мозком, а почуттями;

7. *Con flores de calabaza la nueva luz se corona* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006). Таким чином Лорка змальовує перехід від дня до вечора, тобто «квіти тикви» це жовті відтінки наступаючого і неминучого заходу сонця.

b) Ад’єктивни метафори створюються завдяки прикметнику:

8. *dejaré a tu lado mi corazón frío* (Lorca “Aire de nocturno” 2006). Ця метафора зображує нерозділену любов, а бо закінчення романтичних відносин. За класифікацією це просторова метафора, за структурою вона ад’єктивна;

9. *lluvia de silencio* (Lorca “Nido” 2006). Ми бачимо елементи сюрреалізму у поданій метафорі. Автор поєднує несумісне і створює власну реальність, таку метафору називають авторською або креативною;

10. *si a mi amor dejé muerto en la ribera triste* (Lorca “Nido” 2006). Лорка описує трагічну любов і надає коханню фізичну оболонку, щоб зобразити її непотрібною, мертвою, покинуту на березі, який автор називає сумним. За класифікацією це просторова, антропоморфна;

11. *mis bosques dorados* (Lorca “Nido” 2006) Лорка виражає любов героя до навколишнього середовища і ображує пору року завдяки епітету «золоті» ;

12. *pájaro muerto* (Lorca “Guitarra” 2006). Зображує розчарування, так само як і *que la flecha sin blanco y la tarde sin mañana*;

13. *corazón malherido por cinco espadas* (Lorca “Guitarra” 2006). У образі п’яти мечів автор намагався передати пальці музиканта або струни гітари. За класифікацією це антропоморфна метафора;

14. *muros de dolor y dalia de penas y alegrías* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005). Лорка пише про місто Куенка, яке викликає в ньому дивні почуття і тому він поєднує метафору та антитезу. Буквальний переклад такий «Стіни болю та жоржини страждань та веселощів»;

15. *a grieta azul de luna rota* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2006). Блакитна тріщина розбитого місяця. Це експресіонізм, майже живопис, поруч з реальністю. Ймовірно, це вид з вершини так званого Ventana del Diablo, місця яке залишається на дорозі, яка веде від Куенка до самого Зачарованого міста. Автор хоче поглибити читача у драматичність та красу цього міста;

16. *prisionera de grillos y umbrías* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005). На наш погляд, це метафора слуху та дотику, тобто перцептивна метафора, метафора почуттів. Буквально, заручниця цикад та темряви;

17. *hay en mi pecho una hondura de sepultura* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005). Лорка пише що в нього у грудях могильний вир, тобто замість серця в його груді склеп, могила, місце поховання його кохання та пристрасті;

18. *sale del monte la luna, con su cara bonachona de jamona* (Lorca “Paisaje” 2006). Лорка показує становлення ночі, коли Сонце замінює Місяць. Місяць він представляє як людину, дівчину товстушку. Під цим ми розуміємо таку фазу місяця як повний місяць. Це антропоморфна метафора;

19. *largas cuerdas del viento* (Lorca “El grito” 2006). Лорка зображує поховальні настрої. Вірш називається «Крик» і через образ струн автор намагається поглибити нас у трагізм ситуації, показати напругу;

20. *la elipse de un grito* (Lorca “El grito” 2006). Цей троп автор формує завдяки вібруючим струнам гітари. Поет бачить музикальний інструмент альт, як натягнутий лук зі стрілами. Напружений лук зі стрілами готовий до свого пострілу, а змогу достати самого серця він зображує через кинджал або ніж. Тобто автор хоче передати напругу та образ смерті. Це перцептивна метафора;

21. *un silencio ondulado* (Lorca “El silencio” 2006). Лорка дуже часто використовує абстрактне поняття «тиша» у своїх поемах, бо він використовує її як космічну силу, в манері походження світу. Так, у «Зоряному часі» [Lorca 2006, р. 42] він говорить про «Круглу тишу ночі на пентаграмі нескінченності». І в маленькій поемі під назвою «Тиша» він пише: «хвиляста тиша», тобто дає абстрактному поняттю фізичну оболонку, зовнішність. «Тиша» – це ім'я, яке ми даємо не тому, що з'являється, явищу, а тому, що не з'являється чи зникло. Це автоматично дає тиші метафізичних та екзистенціальних конотацій, стаючи тим самим метафорою непередаваного або невимовного;

22. *una blanca serpiente de niebla* (Lorca “El paso de la siguiiriya” 2006). Лорка зображує густий туман з якого виходить смуглява дівчина для того щоб провести контраст або підкреслити сумний настрій поеми;

23. *el corazón de plata* (Lorca “El paso de la siguiiya” 2006). Для Лорки серце це живий об’єкт який означає невинність, наївність, чистоту, проте у поезії Гарсія Лорки срібний колір позначає смерть, тобто срібне серце означає мертве серце;

24. *dolor de cal y adelfa* (Lorca “El paso de la siguiiya” 2006). Ця метафора заснована на протиставленні двох різних понять «вапно» та «олеандр», тобто автор підкреслює двоплановість поняття «біль». Він порівнює її з брудом та квіткою одночасно;

25. *por el aire ascienden espirales de llanto* (Lorca “Despues de pasar” 2006). Лорка створює картину на якій сліпі дівчини співають і звертаються до місяця і їх спів це плач, який наростає та підіймається до неба. Тобто автор зображує процес оплакування покійника;

26. *la ilusión de la aurora y los besos* (Lorca “Despues de pasar” 2006). Лорка пише про невдале кохання, яке виявилось лише ілюзією, обманом. Це ад’єктивна метафора;

27. *el corazón fuente del deseo* (Lorca “Encrucijada” 2006). Лорка надає абстрактним поняттям «серце» та «бажання» фізичну оболонку, немов серце це судина, в якому замість води бажання;

28. *la fantástica camisa del hombre feliz* (Lorca “Encrucijada” 2006). Автор іронічно підкреслює, що кожен повинен мати фантастичну сорочка щасливої людини, тобто коли завгодно робити вигляд, що ти щаслив і в твоєму житті не має болю чи страждань;

29. *dolor de fuente ciega y molino sin harina* (Lorca “Encrucijada” 2006). Поема “Encrucijada” проголошує біль джерелом натхнення та яскравості життя. Лорка не розуміє як можна творити не відчувши болю і він каже, що це немов млин без борошна – автор який не пережив різні види болю, не може творити;

30. *en las manos tengo los agujeros de los clavos* (Lorca “Encuentro” 2006). Лорка надає герою поеми такі самі рани які мав Ісус Христос, тобто рани, отвори в долонях від цвяхів які були вбиті в них і як і Христос, герой був таким способом вбит, через знекровлення. Лорка використовує релігійні мотиви у поданій поемі;

31. *lo blanco sobre el rojo* (Lorca “Cueva” 2006). У поемі “Cueva” Лорка зображує останні хвилини життя одного цигана у трьох стадіях. Спочатку друг цигана сварить його над червоним тобто герой лежить в калюжі крові, потім вже чорне на червоному, тобто герой починає втрачати свідомість і поглиблюватися у темряву і останнє це біле над червоним, тобто мертве, біле тіло лежить у калюжі з червоною кров’ю;

32. *el dolor de sus amores y el sueño de las distancias* (Lorca “Alba” 2006). Автор намагається передати сум та циклічність життя;

33. *la tristeza sin ojos de la médula del alma* (Lorca “Alba” 2006). Лорка зображує, що усередині нього є незрозумілий смуток, немов би то сліпий, без очей. Це яскравий приклад антропоморфної метафори;

34. *la gran tumba de la noche* (Lorca “Alba” 2006). Автор передає перехід від ночі до ранку, тобто нічне небо це гробниця у якій з приходом світанку починає ставати світліше, немов хтось відкрив штори;

35. *rodeado de la aurora y llena de noche el alma* (Lorca “Alba” 2006). Лорка каже, що хоча навколо вже і світло, все одно його душа перебуває у темряві і не може вийти на світ;

36. *el calor de tus miradas* (Lorca “Alba” 2006). Це перцептивна метафора, яка передає відчуття, тобто погляд був такий злий або страсний, що він немов опалив героя;

37. *estrella apagada* (Lorca “Alba” 2006) Лорка проводить паралель між своїми почуттями та згаслою зіркою;

38. *tierra tostada* (Lorca “Saeta” 2006) Лорка метафорізує спеку, та зображує розпечену землю немов вона їжа;

39. *sus dientes de nácar, escriben la sombra quemada* (Lorca “Danza” 2006). За класифікацією це антропоморфна метафора. «Його перламутрові зуби, пишуть палаючу тінь». У поданій поемі відбувається смертельна сутичка в якій помирає один з циган і у наступному вірші циклу ми бачимо його агонію;

40. *trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Автор закодував під «засмаглими розами» плями крові на тілі, на ранах людини;

41. *su luna de pergamino* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Лорка зашифровує у поданій метафорі образ музичного інструмента – бубен чи тамбурін. Це креативна метафора.

42. *lleno de lenguas celestes* (Lorca “Romance del emplazado” 2006). Автор зображує рух вітру;

43. *mil panderos de cristal herían la madrugada* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). «Тисяча кришталевих бубнів раять світанок», так Лорка створює образ переходу від ночі до світанку. «Кришталеві бубни» це зірки;

44. *sobre el rostro del aljibe se mecía la gitana* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Лорка зображує поверхню води. За класифікацією це антропоморфна метафора, бо “*el rostro*” (обличчя) має людина;

45. *un carámbano de Luna la sostiene sobre el agua* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Під поданою метафорою автор зображує місячне сяйво або місячну доріжку на воді. Це базисна метафора;

46. *vuelan en la araña gris ciete pajaros de prisma* (Lorca “la monja gitana” 2006). Лорка зашифровує кольори веселки, вони для нього немов різнокольорові пташки. Це зооморфна метафора;

47. *un cielo de mulos blancos cierra sus ojos de azogue* (Lorca “San Miguel” 2006). Автор пише про хмарне небо, про білі хмари, «ртутні очі» це зірки на небі;

48. *¡Ay mis camisas de hilo !!ay mis muslos de amapola!* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006). Лорка має на увазі червоний колір маку, та пов’язує його з пристрастю, з полум’яними почуттями;

49. *la Virgen cura a los niños con salivilla de estrella* (Lorca “Romance de la guardia civil española” 2006). Під зірковою слиною Лорка шифрує краплі ранкової роси;

50. *en un aire donde estallan rosas de pólvora negra* (Lorca “Romance de la guardia civil española” 2006). Для Лорки чорні порохіві рози це вогнепальні рани. Ми вирішили, що рани були зроблені саме вогнепальною зброєю, бо там використовується порох;

51. *aguarda grietas del alba* (Lorca “Martirio de Santa Olalla” 2006). Лорка створює картину світанку, немов у чорному небі почали з’являтися тріщини і з них пробиваються перші промені. За класифікацією це базисна метафора;

52. *de cuando en cuando soñaban blasfemias de cresta roja* (Lorca “Martirio de Santa Olalla” 2006). Автор зображує світанок, завдяки перцептивній метафорі, у даному випадку – слуху. Тобто співає півень і ми розуміє, що Лорка зображує світанок;

53. *pétalos de lata débil recaman los grises puros* (Lorca “San Rafael” 2006). «Бляшані пелюстки» так у поданій поемі Лорка називає зірки;

54. *si quiere flores de vino o saltos de media luna* (Lorca “San Rafael” 2006). «Винні квіти» це морська піна, або піна на річці;

55. *un bello niño de junco* (Lorca “San Gabriel” 2006). Автор змальовує гарного стрункого хлопчика;

с) Дієслівні метафори основані на дієслові:

56. *mi pájaro llora* (Lorca “Aire de nocturno” 2006). Автор звертається до природи і намагається через неї зобразити трагічну ситуації в якій знаходиться герой. За класифікацією це зооморфна;

57. *romper el silencio* (Lorca “Cancion primaveral” 2006). Це метафора почуття (перцептивна), тиша перетворюється у щось фізичне. Лорка переносить якості дзеркала або іншого крихкого предмету на абстрактне поняття «тиша». За класифікацією це базисна, дієслівна;

58. *llora flecho sin blanco* (Lorca “Guirarra” 2006). Автор зображує безперервне зміщення метафори «стріла» дієслівна метафора;

59. *se rompen las copas de la madrugada* (Lorca “Gutirarra” 2006). Лорка кодує у поданій метафорі те що вночі герой пив вино з друзями, але вже починає світати і свято закінчується, буквально розбиваються бокали світанку;

60. *la luna vino a la fragua con su polisón de nardos* (Lorca “Romance de la luna,luna” 2006). У поданій строфі перед нами постає Місяць, в іспанський мові місяць жіночого роду, і тому він одягнений як справжня дама. Він

приходить для того, щоб забрати хвору дитину тобто Місяць виступає в образі смерті. За класифікацією це антропоморфна метафора;

61. *labró el agua* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005).

Антропоморфна метафора;

62. *mis labios manchados de pecados* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005). Лорка надає гріхам, абстрактному поняттю, фізичну оболонку та дає негативну конотацію за допомогою дієслова «бруднитися». Тобто Лорка проводить паралель гріх – це бруд;

63. *las estrellas clavan puñales al río* (Lorca “Paisaje” 2006). Лорка зображує ніч через образи зірок які дуже близько знаходяться до річки і герою здається, що вони відображаються у воді. Це антропоморфна метафора;

64. *las estrellas apagadas llenan de ceniza el río* (Lorca “Y después” 2006). Зірки виконують естетичну функцію і автор їх «тушить», щоб додати драми, песимістичності та романтизму;

65. *los laberintos que crea el tiempo* (Lorca “Y después” 2006). У поемі “Y despues”, автор зображує відчай, сум. Лорка каже, що час вже вийшов, тобто молодість завершилася, усі мрії залишилися у пустелі, усе що було дороге – зникло;

66. *alrededor de mis ojos bandadas de letras giran* (Lorca “Encrucijada” 2006). Автор хоче передати творчий підйом, натхнення. Він сповнений думками та емоціями які він хоче записати, але він не може схопити та написати те що хоче, бо літери крутяться коло нього, їх дуже багато, вони не мов зводять його з розуму. Тобто літери це ідеї, які він хоче зобразити, але не може через те що він переповнен ними. За класифікацією це дієслівна метафора, антропоморфна;

67. *por sorber la vena lírica* (Lorca “Encrucijada” 2006). Буквальний переклад, сьорбаючи з вени лірики. Лорка вважає, що поетичне натхнення існує у так званій «ліричний вени» тобто це місце де автор знаходить ідеї для своєї творчості. Напитися з такої вени означає отримати натхнення;

68. *la cueva encalada tiembla en el oro* (Lorca “Cueva” 2006). Лорка передає місце смерті героя у печері з золотом, тобто зі скарбами, ми можемо

зробити висновок, що герой був злодієм і вмирає у печері де він ховав награбоване. Це дієслівна, антропоморфна метафора;

69. *la luz de la aurora lleva semillero de nostalgias* (Lorca “Y despues” 2006). Лорка надає «світанку» фізичну оболонку та зображує світанок як вісник спогадів та ностальгії. Тобто у героя є якісь сумні спогади, які пов’язані зі світанком. Це антропоморфна, дієслівна метафора;

70. *no conseguirá nunca tu lanza herir el horizonte* (Lorca “El camino” 2006). Це креативна метафора Лорки і тому правильної інтерпретації бути не може. Автор присвячує цю поему рідному краю і тому ми можемо припустити, що він не мов розмовляє з людьми які бажають нашкодити його батьківщині. Це не мов поема – попередження. Лорка пише, що ніхто і ніколи не зможе знищити його край;

71. *los cien enamorados duermen para siempre bajo la tierra seca* (Lorca “De “profundis”” 2006). Ця антропоморфна метафора зображує завуальовану смерть. Фраза «заснули назавжди» також може виступати евфемізмом до слова «смерть»;

72. *sus sombras se alargan, y llegan hasta el cielo moradas* (Lorca “Danza” 2006). У поданій метафорі Лорка зображує фантастичний перехід зі світу живих до мертвих. Процес коли з тіла виходить душа та летить до неба;

73. *su cuerpo lleno de lirios* (Lorca “Reyerta” 2006). Під терміном “*lirio*” (*ірис*) автор шифрує рани. Тобто «його тіло повністю в ранах»;

74. *temblaban en los tejados farolillos de bojalata* (Lorca “Romance del amor oscuro” 2005). Лорка зображує місячне сяйво на кришах домів;

75. *la Iglesia gruñe a lo lejos como un oso panda arriba* (Lorca “La monja gitana” 2006). Автор має на увазі шум церковного дзвону. За класифікацією це зооморфна метафора;

76. *oh pena de cauce oculto de madrugada remota* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006). Лорка зображує внутрішню самотність, фрустрацію та тишу;

77. *tus ojos son las umbrillas se empañan de inmensa noche* (Lorca “San Miguel” 2006). Автор має на увазі очі які не бачать нічого або сліпу людину;

78. *el mar baila por la playa un poeta de balcones* (Lorca “San Miguel” 2006). Лорка зображує шум чайок які літають так високо, що пролітають поміж балконів. Це антропоморфна, дієслівна метафора;

79. *un murciélago me avisa* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005). Героя поеми застережує кажан. Це зооморфна метафора, за структурою – дієслівна метафора.

Треба зазначити, що у іспанській лінгвістиці поширена класифікація метафор на складні та прості, тобто *la metáfora pura e impura*.

“Una metáfora pura es aquella en la que no aparece ningún elemento real si no solamente el elemento metafórico. Una metáfora impura, existe cuando aparecen tanto el término real como el término metafórico” (Diccionario lingüístico – literario 2005, p. 226).

Тобто, проста метафора це коли згадуються реальний термін і образ та перенос заснован на більш-менш точній подібності між ними, тоді як у складній метафорі реальний термін опущен і з'являється лише уявний, метафоричний образ та читач повинен здогадатися яким буде реальний образ:

1. *y los gitanos del agua levantan por distraerse glorieta de caracolas* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Метафоричний образ тут це морські цигани це риби;

2. *su cuerpo lleno de lirios* (Lorca “Reyerta” 2006). Де метафоричний термін ірис позначає рани;

3. *trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Нереальний термін коричневі рози і його реальний образ кроваві рукава від отриманих ран;

4. *mil panderos de cristal herían la madrugada* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Кришталні бубни це зірки в небі;

5. *la luz juega el ajedrez alto de la celosía* (Lorca “La monja gitana” 2006). Під метафоричним образом гра, автор розуміє процес коли проміні сонця проходять скрізь ґрати;

6. *como una pieza de seda rasgada por diez cuchillos* (Lorca “La casada infiel” 2006). Десять ножів це десять пальців;

7. *se apagaron los faroles y se encendieron los grillos* (Lorca “la casada infiel” 2006). Підпалюють, тобто співають;

8. *que ríos puestos de pie vislumbra su fantasía* (Lorca “La monja gitana” 2006). Річки, які піднялися це нездійсненні мрії;

9. *el mar baila por la playa un poema de balcones balcones* (Lorca “San Miguel” 2006). Балконна поема це шум хвиль, які такіж високі, як і балкони;

10. *sus ojos en las umbrías se empañan de inmensa noche* (Lorca “San Miguel” 2006). Їх туманить безмірна ніч, тобто нічого не бачать.

Як вже було зазначено, метафора грає центральну роль у поетичному доробку Лорки і під час її дослідження нами було виявлено, що подані метафори ми можемо класифікувати за образами які вони передають, тому нами була розроблена тематично - образна класифікація метафор Ф. Г. Лорки. Автор заглиблюється у вічне філософське питання життя та смерті і тому за частотою повторюваності образ «смерть» є на першому місці:

1. *al laberinto de las cruces* (Lorca “Y después” 2006);

2. *verde carne, pelo verde, con ojos de fria plata* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006);

3. *hay en mi pecho una hondura de sepultura* (Lorca “Sonetos del amor oscuro” 2005);

4. *largas cuerdas del viento* (Lorca “El grito” 2006);

5. *la elipse de un grito* (Lorca “El grito” 2006);

6. *por el aire ascienden espirales de llanto* (Lorca “El grito” 2006).

Наступним поет використовує образ небесних світил, особливо зірок

1. *mil panderos de cristal herían la madrugada* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006);

2. *un carámbano de Luna la sostiene sobre el agua* (Lorca “Despues de pasar” 2006);

3. *pétalos de lata débil recaman los grises puros* (Lorca “San Rafael” 2006).

Також, Лорка часто використовує перехід з одного стану у інший, особливо це торкається таких явищ, як світанок чи захід сонця. Поет використовує різноманітні метафори, щоб передати ці образи у своїх творах:

1. *con flores de calabaza la nueva luz se corona* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006) ;

2. *sale del monte la luna, con su cara bonachona de jamona* (Lorca “Paisaje” 2006);

3. *la gran tumba de la noche* (Lorca “Alba” 2006).

Слід зазначити, що у метафорах, які Гарсія Лорка використовує у досліджуваних нами збірках, ми можемо виділити основні гіпероніми та їх гіпоніми, для того, щоб виявити, за допомогою яких категорій поет найчастіше метафорізує поетичні образи смерті, фрустрації, трагедії.

Naturaleza: la luna, el viento, la aurora, la estrella, el agua, el aire, la madrugada, el mar

los partes del el cuerpo: el carne, los ojos, el pelo, el corazon, la cabeza, la mano, el rostro, los labios;

las plantas: la rosa, la calabaza, la dalia, los pétalos, las flores, la amapola;

el espiche : la espada, el puñal, el cuchillo;

los seres vivos: los grillos, el serpiente.

Отже, принагідно зазначимо, вірші та поеми автора просякнуті метафорами різних типів, тож нами було виявлено 7 прикладів номінальної, 25 дієслівної та 45 прикладів адекватної метафори. За структурою домінує саме адекватна метафора, бо вона також виконує функцію епітета у досліджених поетичних збірках. За змістом превалюють складні метафори, бо вони мають більш сильну полярність ніж проста метафора. В досліджених нами поетичних творах, найчастіше зустрічаються образи природи та природних явищ, з цього ми можемо зробити висновок, що Ф. Г. Лорка створює потужний контраст між життям та смертю.

2.3.2. Персоніфікація як засіб літературного переносу в поезії Лорки

За однією точкою зору цей троп – різновид метафори, але деякі вчені вважають уособлення тропом лише близьким до метафори. Його призначення полягає в тому, щоб неживим або абстрактним речам надавати риси людини. Уособлення носить ще назву «персоніфікація», що пояснюється його грецьким походженням – *prosopopoiia* [Алексеев 2012, с. 312].

Поезія – благодатний ґрунт для створення оригінальних рис цього засобу забарвлення мови. У творчості Ф.Г. Лорки Персоніфікація посідає друге місце за частотою використання і майже наздоганяє метафору. Її призначення полягає в тому, щоб неживим або абстрактним речам надавати риси людини. Уособлення носить ще назву «персоніфікація». «Персоніфікація», що пояснюється його грецьким походженням – *prosopopoiia* [Алексеев 2012, с. 312]. Найбільш часто ми зустрічаємося з персоніфікацією у баснях, там тваринам надаються людські риси та властивості, а Лорка надає фізичну оболонку абстрактним поняттям (тиша, голос, смерть, сновидіння, самотність):

1) *voces de muerte descanso* (Lorca “Muerte de Antoñito el camborlo” 2006). Автор надає феномену «смерть» якості людини, тобто голос;

2) *por un camino va la muerte* (Lorca “Clamor” 2006). Лорка надає смерті фізичну оболонку і представляє її в образі живої істоти;

3) *mi soledad sin descanso* (Lorca “Romance de emplazado” 2006). Лорка надає самотності фізичну оболонку і зображує, що герой завжди відчуває самотність та що він втомився від неї;

4) *el silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete cae donde el mar bate y canta descanso* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Лорка надає тиші фізичну оболонку та властивості живої істоти тобто спроможність до втечі. Також автор не залишає без уваги і море, яке вже немов людина «співає та дереться» тобто Лорка зображує шторм, шум чайок та хвиль;

5) *soledad: lava tu cuerpo con agua de las alondras descanso* (Lorca “Romance de la pena negra” 2006). Самотність омиває твоє тіло водою з жайворонків.

Небесним світилам (Сонце, Луна, зірки):

1) *mil panderos de cristal, herían la madrugada* (Lorca “Romance sonámbulo” 2006). Ми вже виявили, що кришталльні бубни це зірки, але у другій частині ми бачимо явну прозопопею, бо Лорка надає зіркам властивостям людини, тобто спроможність поранити когось, нанести збиток

2) *en el aire conmovido mueve la luna sus brazos* (Lorca “Romance de la luna, luna” 2006). Лорка надає Місяцю людські якості і це надає поданій синтагмі казкові мотиви. В поданому уривку Місяць танцює, бо хоче забрати хвору дитину з собою;

3) *el silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete cae donde el mar bate y canta* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Лорка надає тиші фізичну оболонку та властивості живої істоти тобто спроможність до втечі. Також автор не залишає без уваги і море, яке вже немов людина «співає та дереться» тобто Лорка зображує шторм, шум чайок та хвиль.

Природним явищам (світанок, захід сонця, дерева, квіти, горизонт, вітер, море):

1) *las aceitunas aguardan la noche de Capricornio* (Lorca “Prendimiento de Antoñito el camborlo en el camino de Sevilla” 2006). Оливкові дерева чекають або вартують, тобто Лорка надає деревам властивості людей, а саме вартових;

2) *el viento, furioso, muerde* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Автор малює холодний, лютий вітер, пориви якого немов кусають, бо після його дотику шкіра болить та палає;

3) *te coge el viento verde* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Лорка зображує вітер в образі людини, яка хапає, тримає щось у руках;

4) *la aurora me ofrece sobre el agua del río* (Lorca “Nido” 2006)). Лорка занурюється у світ природи і у його поемах явища природи набувають людських якостей і розмовляють або співпрацюють з героями;

5) *los árboles llueven* (Lorca “Nido” 2006). Лорка знов повертається до природи. «Дерева дождять» Ми розуміємо це так що дерева вже настільки старі та високі, що й неба не видно і здається, що дощ капає не з неба, а саме з верхівок дерев;

6) *el paisaje que muere* (Lorca “Paisaje” 2006). Лорка зображує зміну пори року. Листя опадають і немов вмирає все перед зимою.

7) *el agua se va durmiendo* (Lorca “Paisaje” 2006). Автор описує спокійне море, штиль і Лорка каже, що вода настільки спокійна, що немов засипає;

8) *un horizonte de perros ladra muy lejos del río* (Lorca “La casada infiel” 2006). Лорка зображує лінію яка обмежує земну поверхню та надає їй властивості собаки, а саме лай;

9) *el mar baila por la playa* (Lorca “San miguel” 2006). Лорка втілює у цьому рядку такий природи як шторм, коли вітер змушує море зносити все на своєму шляху. Щоб показати це Лорка каже море танцює на пляжі. У своїй поезії Лорка дуже часто приховує за словами, танець, танцювати – битву, бійку, зіткнення ворогів тощо;

10) *el cielo yacente del naranjal* (Lorca “Camino” 2006). Автор зображує горизонт, лінію зіткнення неба та землі. Для Лорки небо лежить як людина під плантацією апельсинових дерев;

11) *zarzales me ocultan* (Lorca “Nido” 2006). Автор на увазі має «кущі ожини» в яких ховається ліричний герой, але Лорка наділяє кущі ожини людськими якостями і, немов би, то самі кущі вирішили захистити персонажа;

12) *bueyes y rosas dormían* (Lorca “Muerto del amor” 2006). Воли й троянди спали. У цій поемі розповідається про солдат, які вночі ходять по місту з ліхтарями, а потім вбивають молодих хлопців, які залишають молодих дружин на самоті і жінки плачуть та хочуть щоб усі знали хто вбив їх чоловіків. Поданий троп має дуже високий рівень новаторства і тому точно передати ідеї автора майже не можливо, але ми можемо здогадатися, про що йде мова за допомогою контекста. Тобто Лорка втілює образ нічної спящої природи, завдяки поданому тропу;

13) *al verla se ha levantado el viento, que nunca duerme* (Lorca “Muerto del amor” 2006). Лорка торкається міфологічної теми і надає вітру властивості Божества, бо ні люди ні тварини ніколи не спати не можуть, згідно древніх міфів на таке спроможні лише потойбічні створіння.

Також надає людські властивості місту та його елементам:

1) *una ciudad que acecha largos ritmos* (Lorca “Sevilla” 2006). Лорка надає місту властивості злодія, який чогось чекає у засідці. Це явна персоніфікація, бо неживому предмету у даному випадку населеному пункту надаються якості живої людини, тобто можливість діяти як людина;

2) *temblaba el farol* (Lorca “Sorpresa” 2006). Лорка зображує нам час після вбивства людини і що свідком цього став лише ліхтар, який немов тремтів від страху того що побачив;

3) *pero Córdoba no tiembla* (Lorca “San Rafael” 2006). Кордова не тримить. Автор зображує в образі міста усіх її жителів, які не відчують страху та борються за своє життя;

4) *te morderán los zapatos* (Lorca “Sorpresa” 2006). Автор має на увазі, що герой поеми вже втомився йти і тому взуття немов в’їлося йому у ноги нібито кусаючи;

5) *un pie de mármol afirma su casto fulgor enjuto* (Lorca “San Rafael” 2006). Мармурова стопа підтверджує його цнотливий відблиск.

Навіть звук у Лорки набуває фізичної оболонки і це не дивно бо світ, у якому живуть ліричні герої Лорки, сповнені трепетного життя. Там усе бринить, звучить, співає, плаче, кричить, танцює, ридає:

1) *hace llorar a los sueños* (Lorca “Las seis cuerdas” 2006). Сни або мрії це абстрактні поняття, які у поезії Лорки мають властивості людини, тобто спроможність плакати;

2) *el sollozo de las almas perdidas* (Lorca “Las seis cuerdas” 2006). Це Персоніфікація схожа з попереднім прикладом за змістом, тобто абстрактне поняття і перенос на нього якостей живої істоти;

3) *у los martillos cantaban* (Lorca “Camino” 2006). «Молотки співають» таким чином Лорка зображує працю у кузні, тобто звук ударів молотків по металу немов пісня для поета;

4) *el silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete cae donde el mar bate y canta* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Лорка надає тиші фізичну оболонку та властивості живої істоти тобто спроможність до втечі. Також автор не залишає

без уваги і море, яке вже немов людина «співає та дереться» тобто Лорка зображує шторм, шум чайок та хвиль;

5) *voces de muerte* (Lorca “Muerte de Antoñito el camborlo” 2006). Автор надає феномену «смерть» якості людини, тобто голос.

Індивідуально – авторські уособлення

1) *la noche llama temblando* (Lorca “Muerto del amor” 2006). Ніч викликає тримтіння;

2) *el viento – hombrón la persigue con una espada caliente* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Вітер – чолов’яга переслідує її з палаючем мечем;

3) *frunce su rumor el mar. Los olivos palidecen* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Море збирає свої чутки, оливкові дерева зблідли;

4) *todas las ventana preguntan al viento* (Lorca “El jinete” 2006). Усі вікна запитують вітер;

5) *el jinete se acercaba tocando el tambor llano* (Lorca “El jinete” 2006). Під всадником автор має на увазі образ смерті, тому можемо важати, що поданий приклад має біблейські мотиви;

6) *y el cielo daba portazos al brusco rumor del bosque, mientras clamaban las luces en los altos corredores* (Lorca “Romance de la guardia civil española” 2006;

7) *gallos de vidrio cantaban* (Lorca “Romance de la guardia civil española” 2006). Співають скляні півні;

8) *nieve ondulada reposa* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Спочиває хвилястий сніг;

9) *por el cielo va la luna con un niño de la mano* (Lorca “Romance de la luna, luna” 2006) По небу йде місяць з дитиною на руках;

10) *la sangre de la luna* (Lorca “Preciosa y el aire” 2006). Кров луни. Лорка зображує півнолуння.

Принагідно зазначимо, що завдяки персоніфікації, поеми Лорки стають більш сюрреалістичними, незвичайними, таємничими та емоційними. Лорка оживляє природу та навіть абстрактні явища, але вони не просто живі, вони наділені характером, емоціями, душею.

Гіперонім– concepto abstracto, гіпоніми– la soledad, el silencio, la muerte, voces, los ritmos,

la naturaleza– el bosque, la noche, el viento, el mar, la playa, el horizonte, el río, el agua, el paisaje, el aire;

los fenómenos de la naturaleza – la luna, el cielo, nieve, la aurora, la madrugada;

las plantas – la rosa, el naranjal, el arbol, las aceitunas;

los instrumentos musicales–el tambor, los panderos.

Отже, на основі вищенаведених даних, ми можемо вважати, що головним персоніфікованим образом у досліджених нами поетичних збірках є природа, тобто, ніч, небо, зірки, горизонт, проте також були виявлені наступні групи дієслів, за допомогою яких вищенаведені образи у поезії Ф. Г. Лорки здобувають людські якості:

руху – salir, levantar, bailar, girar, venir, escribir, dejar, recamar;

фізичного сприйняття – empañar, gruñar, soñar, temblar;

емоційного стану – llenar, dormir, sostener;

почуттів – crear, llorar, herir, estallar, romper, morir;

відношення – avisar, reclamar;

розумової діяльності – copocer.

Тобто, в проаналізованому поетичному доробку Ф. Г. Лорки було виявлено, що саме дієслова руху превалюють серед інших виокремлених дієслів, та це закономірно, бо рух, одне з найбільш універсальних явищ об'єктивної реальності. У поняття “рух”, як відомо, можна вкладати дуже широкий зміст і розглядати його як будь-який розвиток, взаємодію, а також зміну стану об'єктів, спричинених цими взаємодіями. Тому, рух через свою універсальність характеру знаходить природне віддзеркалення у свідомості іспанського поета і виражається в дієсловах для того, щоб надати динаміки у поетичній творчості.

2.3.4.Художнє порівняння в якості джерела експресії в поезії Лорки

Основна функція тропів у мові художніх творів – зображальна та естетична. Буває образність внутрішня (в тропах) і зовнішня, створена безобразними словами. Письменник за допомогою безобразних слів може малювати точні, пластичні, виразні та відчутні образи. Це залежить від індивідуальних творчих уподобань автора, від його стилю. У художніх творах різні тропи часто перехрещуються, нашаровуються один на одного, створюючи в результаті їх яскраву індивідуальність і оригінальність .

Як вже зазначалося, саме індивідуальні засоби забарвлення, завжди відзначені сильною стилістичною конотацією (власне, як будь - який інший індивідуалізований троп або фігура). Вони породжують образи абсолютно відмінні від тих, які відомі і звичні для носіїв мови. Особливо це властиво стилю художньої літератури, де розгорнуті метафоричні порівняння створюють величні картини, повні глибокого змісту.

У кожного відомого письменника або поета були свої улюблені засоби виразності. Порівняння широко поширене в усіх стилях. Особливо ними багата розмовна і художня мова, воно є одне із найдавніших та основних способів пізнання навколишнього світу. Воно є складною лінгвістично-літературознавчою категорією, яка характеризується антропоцентричністю, прагненням до зіставлення через оцінювання віддалених одне від одного явищ дійсності, зумовлених суб'єктивним досвідом автора.

Постійне використання художніх порівнянь пояснюється прагненням поетів не зіставити непорівнювані за своєю природою речі, заміщаючи одну річ другою, а, підкреслюючи якусь характерну рису саме таким способом, виявити своє бачення природи речей.

З'ясування семантики компонентів порівняння дає змогу вивчити психологію творчості письменника, виявити об'єктивну прагматичну інформацію, що є частиною зображуваного. Цілісне уявлення про семантику порівнянь допомагає створити сучасна методика ідеографічного опису лексики. Класифікація порівнянь за належністю компонентів компаративної конструкції до різних семантичних полів є більш конкретною, ніж класифікації, в основу

яких покладено узагальнені категоріальні значення, притаманні компонентам порівняння: істота – неістота, конкретне – абстрактне, одиничність – збірність.

Лорка не використовує поетичні стереотипні порівняння, засновані на зіставленні у якості предмета та образу порівняння реалій, які вже мають загальні ознаки схожості форми, кольору та звучання. Він вживає ефект новизни тобто віддаленість семантичної відстані між предметом порівняння та образом:

1. *Sevilla como es una torre* (Lorca “Sevilla” 2006). Автор називає місто Севілью вежею.

Також застосовує ефект неочікуваності який співвідноситься з індивідуально-авторськими порівняннями експлікують велику семантичну відстань між предметом порівняння та образом порівняння :

2. *la guitarra como la tarántula teje una gran estrella* (Lorca “Las seis cuerdas” 2006). Як тарантул плете велику зірку;

3. *el puñal, como un rayo de sol* (Lorca “Puñal” 2006). Лорка порівнює кинджал з сонячним промінь, можливо через його фізичну та зовнішню подібність.

4. *la iglesia gruñe a lo lejos como un oso panza arriba* (Lorca “La monja gitana” 2006). Церква гарчить вдалині, як ведмежий живіт вгори;

5. *como la grupa de un potro* (Lorca “La casada infiel” 2006). Як круп лоша;

6. *como un arco de viola, el grito ha hecho vibrar largas cuerdas del viento* (Lorca “El grito” 2006). Як альт, крик змусив вібрувати довгі струни вітру;

7. *el puñal entra en el corazón, como la reja del arado en el yermo* (Lorca “Puñal” 2006). Кинджал входить до серця як серп в пустелю;

8. *no mires nunca atrás, vete despacio y reza como yo a San Cayetano* (Lorca “Encuentro” 2006). Ніколи не озирайся назад, йди повільно і молись, як я, до Сан – Кайетано;

9. *la mano crispido como una Medusa* (Lorca “Encuentro” 2006). Рука тремтіла, як медуза;

10. *como un faquir indio mira su entaña de oro* (Lorca “Candil” 2006). Як індійський факір дивиться на його золоте переплетення;

11. *ya mi talle se quebrado como caña de maiz* (Lorca “Candil” 2006). Моя фігура вже зломана, як кукурудзяна тростина;

12. *el campo de olivos se abre y se cierra como un abanico* (Lorca “Muerte de Antoñito el camborlo” 2006). Оливкове поле відкривається і закривається, як віяло;

13. *llora monótona como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada* (Lorca “Guitarra” 2006). Плаче одноманітно, як плаче вода, як вітер плаче над снігом.

За формою Лорка використовує порівняльні обороти за допомогою компаративної зв'язки “como”:

1. *como una pieza de seda rasgada por diez cuchillos* (Lorca “La casada infiel” 2006). Немов шматок шовку, розірваний 10 ножами;

2. *como tallos de parra encendidos* (Lorca “Sevilla” 2006). Як стеблі палаючих виноградних лоз;

3. *relucen como los peces* (Lorca “Reyerta” 2006). Блищать як риба;

4. *abierta como un inmenso tulipán* (Lorca “San Miguel” 2006). Відкрита як величезний тюльпан;

5. *la noche se puso íntima como una pequeña plaza* (Lorca “Reyerta” 2006). Ніч стала інтимною як маленька площа;

6. *se me abrieron de pronto como ramos de jacintos* (Lorca “La casada infiel” 2006). Вони раптово відкрилися мені як букет гіацинтів;

7. *sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos* (Lorca “La casada infiel” 2006). Її стегна втікали від мене як здивована риба;

8. *me porté como quién soy. Como un gitano legítimo* (Lorca “La casada infiel” 2006). Я повадився так, як я є. Як законний циган;

9. *corro mi casa como una loca* (Lorca “San Miguel” 2006). Я керую своїм будинком, як божевільний;

10. *los culos grandes y ocultos como planetas de cobre* (Lorca “San Miguel” 2006). Великі і приховані осли, як мідні планети.

У менш випадках предикатні:

11. *ya parecen astrónomos* (Lorca “Procesion” 2006). Вони вже схожі на астронавтів

Отже, Лорка прибігає до порівняння, для того щоб описати зовнішні характеристики речей та змусити читача абстрактно мислити.

Важливо, що у порівнянні виділяють: порівнюваний предмет (об'єкт порівняння), предмет, з яким відбувається зіставлення (засіб порівняння), та їх загальна ознака (підстава порівняння, порівняльний ознака). Однією з відмінних рис порівняння є згадка обох порівнюваних предметах, при цьому загальна ознака згадується далеко не завжди. Під час класифікації порівняння за змістом у збірках “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano” були виявлені наступні об'єкти порівняння :

гіперонім– *los partes del cuerpo*, гіпоніми– *la mano, el muslo, el culo, la grupa*;

las plantas – el campo de olivos, los tallos de parros;

los edificios – la iglesia, la casa;

el espiche – el puñal;

los seres vivos – la tarántula ;

los instrumentos musicales – arco de viola

Окрім цього, були знайдені такі предмети порівняння:

los fenómenos de la naturaleza – la estrella, el sol, el viento, la nevada, el agua;

los seres vivos – medusa , el oso el pez, el potro;

las plantas – el tulipán, los jacintos, la caña de maiz, los tallos de parro;

el espiche – el puñal, el cuchillo.

Отже, у досліджуваних збірках Ф. Г. Лорки найчастіше порівнюються частини тіла (*los partes del cuerpo*) та явища природи (*los fenómenos de la naturaleza*).

ВИСНОВКИ

У своєму дослідженні ми дали визначення терміну «дискурс». Виявили зв'язок між думкою поза дискурсом і дискурсантами. Проаналізували співвідношення дискурсу й тексту.

Унаслідок цього проаналізували різницю між поетичним та художнім дискурсом. Виявили, що художній дискурс, утілений у художньому тексті, створює світ, що містить у собі певний зміст, почуття, експресію, а до його обов'язкових складників належить цілісність його сприйняття читачем; дискурс художнього твору є не тільки основою, обрамленням, фоном, він постає як стиль мислення та мовлення автора, які він вкладає у персонажів твору. Художній дискурс включає у себе прозовий та поетичний дискурс, де останній має у собі велику консистенцію експресивності та фонетичних засобів забарвлення тексту.

Наступним, ми розкрили сутність поняття «поетичний образ» з різних точок зору відомих науковців. Усі вони стверджують, що поетичний образ це одна з найскладніших категорій мистецтва, який за думкою лінгвістів є серцем мистецтва, а саме мистецтво це спосіб мислення художніми образами які втілюється в образних словах, тобто тропях.

Далі ми з'ясували розбіжності між експресивністю та емотивністю мови у поетичному контексті. Ці поняття постійно перебувають у точках перетину наукових дискусій, і усе ж не мають чіткого окреслення, але нами було виявлено головну різницю між ними на функційному рівні: експресивна лексика спрямована на адресата, коли мовець використовує емоційну лексику, він не прагне викликати в читача якусь емоцію, тобто первинна функція є мотивів є емоційне самовираження. Слід зауважити, що експресивність як лінгвістичне явище значно ширше емотивності: емотивність це один із різновидів та головна складова частина експресивності.

З урахуванням вищенаведеного, яким би оригінальним не був стилістичний аналіз поетичного тексту, в лінгвістичній стилістиці він завжди починається з його першооснови – засобів вираження, з виявлення за

допомогою, яких механізмів створюються експресивні висловлювання. У поданій роботі, ми проаналізували тропи в якості форми поетичного мислення, бо тропи це образні слова, які відносяться до лексичного рівня засобів виразності та створюють поетичні образи у художньому, а саме поетичному дискурсі, тобто як вже було наведено вище письменник не придумує словесні образи, а мислить ними. У тропях знаходить своє відбиття не лише індивідуальність письменника, а й дух епохи, характер народу. Класифікацією тропів займалися багато відомих науковців та вони мають різний погляд на кількість тропів, проте усі вчені схиляються до того, що метафора та метонімія це основні лексичні засоби експресивності у поетичному тексті.

Також, нами було розглянуто особливості творчості поета та його художні преференції. Головними художніми особливостями Гарсія Лорки є: поєднання жанрів, авангардизм з сюрреалістичними елементами, відродження фольклору та міфології, пантеїзм (тобто звернення до природи і природних явищ у своїй поезії), мелодійність, домінування пісенних форм у досліджуваному доробку. Головні теми практичного матеріалу в якості поетичної спадщини Ф. Г. Лорки це трагічне кохання, смерть, самотність, патріотизм до свого рідного краю, циганське життя.

В результаті, ми дослідили домінуючі тропеїчні засоби у поетичній творчості Лорки. У даному дослідженні було проаналізовано дві найвідоміші збірки Ф. Гарсія Лорки “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano”, які за правом вважаються скарбом іспанської культури. Як вже було засвідчено, творчості Ф. Г. Лорки характерна велика кількість різноманітних засобів експресивності мови, у нашому дослідженні під час аналізу практичного матеріалу було виявлено, які тропи використовуються частіше ніж інші: порівняння –26 прикладів, персоніфікація– 41 та метафора–106 прикладів , тобто у ході дослідження було виявлено, що у проаналізованій поетичній збірці “Poema del cante jondo” метафора займає 64%, персоніфікація 20% та 16 % припадає на порівняння. У досліджуваній збірці “Romancero Gitano” ми зіштовхуємося зі схожими даними: метафора-61%, персоніфікація- 27% та порівняння займає лише 12%. На основі поданих результатів ми можемо

зробити висновок, що метафора є головним засобом виразності у досліджуваному матеріалі. Окрім цього, ми класифікували виокремлені засоби експресивності за структурою та змістом. Під час класифікації за змістом було виявлено, що у збірках “Poema del cante jondo” та “Romancero Gitano” превалює гіперонім «Природа та природні явища» (La naturaleza y los fenómenos de la naturaleza) з гіпонімами: la luna, el cielo, la aurora, la madrugada; el bosque, la noche, el viento, el mar, la playa, el horizonte, el río, el agua, el paisaje, el aire etc., що підтверджує наші висновки, щодо пантеїстичній спрямованості у поетичній творчості Ф. Г. Лорки. Тобто, поет метафорізує світ природи (живий світ), для того, щоб передати образ неживого світу, світу трагізма, фрустрації та смерті.

Принагідно зазначимо, що нами було проінтерпретовано та перекладено на українську мову майже всі відібрані засоби експресивності мови у досліджуваній поетичній спадщині Ф. Г. Лорки, що дало змогу зробити висновок, що великий іспанський поет ХХ століття мав незвичайно особливе світосприйняття та світовідчуття ,проте за допомогою креативних засобів виразності мови, нетипових образів, він успішно транслиував читачам та дослідникам світ очима Федеріко Гарсія Лорки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамчук Т. В. Тематизация эмоций в тексте: на материале современного английского языка. : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04, Мордовский гос. пед. институт. Саранск, 2003. 15 с.
2. Алексеев А. Я. Сравнительная стилистика. Днепр: национальный горный университет, 2012. С. 297 – 313.
3. Алексеева Л. М. Термин и метафора. Пермь: ПГУ, 1998. 178 с.
4. Алефиренко Н. Ф., Голованева М. А., Озеров Е. Г. Текст и дискурс: учебное пособие для магистрантов. Москва: Флинта, 2013. 250 с.
5. Андрусак І. М. Три дні казки. Київ: Граніт, 2008. 96 с.
6. Апресян Ю. Л. Лексическая семантика. Синонимичные средства языка: Языки, русской культуры. Москва: Восточная литература, 1995. 460 с.
7. Аристотель. Этика. Поэтика. Риторика. Античные теории языка и стиля. Минск: Лабиринт, 1936. 1392 с.
8. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. 896 с.
9. Ахренова Н. А. Метафора в когнитивном аспекте: *Вестник МГОУ. Серия русская филология*. 2010. №2. 240 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы в литературе и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 407 с.
11. Болдырёв Н. Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Тамбов, Тамб. ун – та, 2001. 110 с.
12. Болотов В. И. Эмоциональность текста в языковой и неязыковой вариативности (основы эмотивной стилистики текста). Ташкент: Фан, 2001. 116 с.
13. Болотова Н. И. Филологический анализ текста: учебное пособие. Москва: Флинта – Наука, 2009. 166 с.
14. Будаев Е. В., Чудинов А. П. Метафора в политическом интердискурсе. Екатеринбург: Уральский Государственный Педагогический Университет, 2006. 215 с.

15. ван Дейк Т. А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста: Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Перемена, 2015. № 23. 290 с.
16. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики: Вопросы языкознания. Москва: Академии наук СССР, 1955. № 1. 168 с.
17. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи. Москва: Акад. наук СССР, 1963. 155 с.
18. Виноградова С. Г. Категориальные и субкатегориальные значения английских экзистенциальных глаголов в поэтическом тексте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Тамбов, 2002. 179 с.
19. Винокур. Г. О. О задачах истории языка: Избранные работы по русскому языку. Москва: Учпедгиз, 1959. С. 207 – 226.
20. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. Москва: Наука, 1980. 237 с.
21. Выготский Л. С. Психология. Москва: ЭКСМО – Пресс, 2000. 312 с.
22. Гак В. Г. Метафора универсальное и специфическое. Метафора в языке и тексте. Москва: Наука, 1988. 176 с.
23. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. СПб: Наука, 1997. 800 с.
24. Гельвеций К. А. Сочинения в двух томах. Москва: Философское наследие, 1974. 404 с.
25. Герланець В. І. Їжак задирака: Віршована казка. Харків: Ранок, 2001. 20 с.
26. Гордієнко С. А. Секрети поведінки в школі: для вихованих маляток та вихованих звірят. Вірші. Харків: Торнадо, 2008. 48 с.
27. Дворцова Н. П. Дискурс как категория гуманитарных наук: *Вестник ТюмГУ*. Тюмень, 2000. № 4. С. 3 – 8.
28. Евтушенко Е. Е. Я пришел в XXI век. Москва: ЭКСМО, 2014.
29. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика. Нариси. Київ: Довіра, 2007. 261 с.
30. Задорнова В. Я. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте. Язык, сознание, коммуникация: сборник статей / отв. ред.: В. В. Красных, А. И. Изотов. Москва: МАКС Пресс, 2005. Выпуск. 29. С. 115 – 125.

31. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. Москва: Высшая школа, 1992. С. 160 – 162.
32. 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 «Сравнительноисторическое, типологическое и сопоставительное языкознание» Москва, 2007. 23 с.
33. Кожина М. Н. К основаниям функциональной стилистики. Пермь: Перм. гос. ун – т, 1968. С. 10 – 16.
34. Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь: Перм. гос. ун – т, 1966. 244 с.
35. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. Одесса: РООУП, 1991. 122 с.
36. Костенко Л. В. Сад нетанучих скульптур. Київ: Радянський письменник, 1987. 207 с.
37. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів. Київ: Вид – во АН УРСР, 1960. С.188.
38. Крюкова Н. Ф. Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действия при продукции и рецепции текста: дисс. ... д – ра. филол. наук: 10.02.19. Тверь: Тверской гос. ун – т., 2000. 288 с.
39. Кураш С.Б. Метафора и её пределы: микронконтекст – текст – интертекст. Мозырь: МозГПИ, 2001. С. 50 – 55.
40. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём : перевод с английского: А. Н. Баранова. Москва: Едиториал УРСС 2004. 256 с.
41. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. Москва: Диалог – МГУ, 1999. С. 60 – 63.
42. Московин В. П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. Москва: ЛЕНАНД, 2006. 184 с.
43. Мурзин Л. Н. Образование метафор и метонимий как результат деривации предложения (к постановке вопроса). Актуальные проблемы лексикологии и лексикографии: Матер. конф. р. Пермь, 1993. С. 3 – 14.

44. Никитин, М. В. Основания когнитивной семантики. Санкт – Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. 277 с.
45. Никифоров А. С. Эмоции в нашей жизни. Москва: Прогресс, 1974. 271 с.
46. Никонова М. Н. Теория текста: учебное пособие. Омск: ОмГТУ, 2008. 240 с.
47. Петровский А. В. Психология./ общ. ред. А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. 2 – е изд., испр. и доп. Москва: Политиздат, 1990. 494 с.
48. Пономаренко М. Пригоди Чіпа та його друзів: казки для. Тернопіль: Богдан, 2005. 48 с.
49. Пономарева Е. Ю. Концептуальная оппозиция «жизнь – смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томасаи В. Брюсова): автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Тюмень, 2008. С. 15 – 18.
50. Потебня А. А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 624 с.
51. Расторгуева Г. В. Концептуальная интеграция как способ мышлеобразования: поэтический текст / Под ред. проф. Е.С. Кубряковой. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. С. 354 – 362.
52. Ревуцкий О. И. Анализ художественного текста как коммуникативно обусловленного связного целого. Москва: НИО, 1998. С. 15 – 40.
53. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. Москва: Прогресс, 1979. 392 с.
54. Рябых Е. Б. Метафоризация концептов природных явлений в поэтическом дискурсе (на материале русского и немецкого языков): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка»: Тамбов, 2006. 242 с.
55. Симашко Т. В., Литвинова М. Н. Как образуется метафора (деривационный аспект). Пермь: Пермский национальный университет, 1993. 218 с.
56. Склярская Г. М. Метафора в системе языка. Санкт – Петербург: Наука, 1993. 152 с.
57. Сокол А. В. Петрикові канікули. Чернігів: Деснянська правда, 2006. 16 с.

58. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, фактор причинности: Язык и наука конца XX века. Сб. статей. Москва: РГГУ. 1995. С. 35 – 73.
59. Телия В. Н. Типы языковых значений. Связанное значение слова и языка. Москва: Наука, 1981. С. 261 – 263.
60. Телия В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц. Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. Москва: 1991. 36 – 67 с.
61. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. Москва: Наука, 1986. 142 с.
62. Толкин Дж. Р. Р. Властелин колец. Москва: АСТ, 2015. 752 с.
63. Томашевский Б. В. О стихе. Москва: Филологические очерки, 1959. С. 29 – 39.
64. Тростников М. В. Метафора/ Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. Москва: МАКС Пресс, 2000. С. 7 – 46.
65. 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»: Москва, 2005. 26 с.
66. Хасанова Д. М. Дискурс и текст в современной лингвистике: Университетские чтения 2008: материалнаучно – методических чтений ПГЛУ. Пятигорск: ПГЛУ, 2008. С. 315 – 322.
67. Хасанова Д. М. Функции языковых средств в англоязычных информационных политических текстах начала XXI века): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки»: Пятигорск, 2012. 173 с.
68. Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия. Львов: Изд – во ЛГУ, 1991. 357 с.
69. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії. Київ: Вища школа, 1984. 168 с.
70. Чабаненко В.А. Стилiстика експресивних засобiв української мови. Запорiжжя: ЗДУ, 2002. 351 с.

71. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико–семантической системе. Воронеж: Воронежский университет, 1987. 192 с.
72. Шаховский В. И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. Москва: URSS, 2010. 128 с.
73. Шевченко Т. Г. Гайдамаки. Київ: Folio, 2013. 288 с.
74. Шендельс Е. И. Грамматическая метафора. Науч. докл. высшей школы. Филол. Науки, 1972. № 3. С. 48 – 57.
75. Юречко В. І. Чомучка: цікаві запитання і веселі відповіді. Вірші для малят 4 – 7 років. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2005. 16 с.
76. Ярцева . Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Большая рос. энцикл., 2002. 709 с.
77. Bussman H. Routledge Dictionary of Language and Linguistics. London: Routledge, 1996.
78. Cirlot J. E. Diccionario de simbolos. Madrid: Siruela, 2011. 524 p.
79. Cook G. The Discourse of Advertising. London: Routledge, 1992. 425 p.
80. Moreno Martinez M. Diccionario lingüístico – literario. Madrid: Castalia, 2005. 403 p.
81. Lacoff G., Johnson M. Metaphors We Live. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 242 p.
82. Lorca F. Imaginación, inspiración y evasión. Madrid: Cooltura, 2016. 44 p.
83. Lorca F. Romancero Gitano. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, 2006. 264 p.
84. Lorca F. Poema del cante jondo. Barcelona: Planeta, 2006. 206 p.
85. Lorca F. Poeta en Nueva York. Barcelona S.L.U. Espasa libros, 2011. 176 p.
86. Ortony A. Metaphor and thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 678 p.
87. Notarius T. Poetic Discourse and the Problem of Verbal Tenses in the Oracles of Balaam. Hebrew Studies. 2008. № 49. P. 55 – 86.
88. Niccacci A. Analysing Biblical Hebrew Poetry. Journal for the Study of the Old Testament. 1997. № 74. P. 77 – 93.

89. Niccacci A. The Biblical Hebrew Verbal System in Poetry. Winona Lake, Ind.: Eisenbrauns, 2006. P. 247 – 268.

90. Ruiz R. Historia del teatro español siglo XX. Madrid: Alianza, 1974. 540 p.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Сморокова Юлія Віталіївна, студент(ка) 2 курсу, форми навчання денної факультету іноземної філології, спеціальність мова і література (іспанська), адреса електронної пошти j.smorokova@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Образно-тропеїчні засоби в поетичному доробку Ф. Гарсії Лорки»»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____

Підпис _____

ПІБ (студент) _____

RESUMEN

El objeto del estudio en este trabajo es la herencia poética de Federico García Lorca, uno de los más célebres representantes de la poesía española del siglo XX.

El objetivo de la investigación consiste en establecer e identificar los principales rasgos lingüísticos y culturales de la poesía de Lorca que se deben al uso de los medios idiomáticos expresivos.

La base teórica y metodológica la constituyen los principios fundamentales de la lingüística discursiva, de la teoría del discurso poético, de la estilística descriptiva

y funcional (O. Potebnya, V. Telia, A. Alekseyev, V. Moskovin, V. Hak, M. Bajtin). Los métodos y las técnicas de investigación se definen por los fines y objetivos de la materia que se está analizando. Se hace un repaso crítico de la terminología utilizada y se analizan los criterios esenciales del discurso poético. Los rasgos teóricos que se someten al análisis vienen acompañados de ejemplos prácticos. El análisis práctico ha sido efectuado a base de dos recopilaciones de poesía lorquiana “ Poema del cante jondo” y “Romancero Gitano”.

Se postula que en la herencia poética de F. García Lorca, los medios de la expresividad más predilectos son la metáfora que confirman más de 80 ejemplos, la prosopopeya con 40 ejemplos y la comparación con 30 ejemplos de su empleo. Al mismo tiempo, los resultados de la investigación permiten afirmar que lo más representativo de la poesía de Lorca es la combinación de géneros, la presencia de los elementos surrealistas, el panteísmo, el renacimiento del folclore y la mitología. Los temas principales de las recopilaciones estudiadas son el amor trágico, la muerte, la soledad, el patriotismo y la vida gitana. A partir de los resultados obtenidos, se resumen las conclusiones de los aspectos más importantes, expuestos en cada uno de los capítulos, se enumeran las principales aportaciones de la investigación y se indican nuevas vías de ampliación de los estudios comenzados en ella.

Palabras clave: *discurso poético, recursos estilísticos, medios expresivos, metáfora, prosopopeya, comparación.*