

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)

Выпускная квалификационная работа аспиранта на тему:

*ЦВЕТОВОЙ КОД ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА
«ЦЫГАНСКИЙ РОМАНСЕРО» Ф. ГАРСИА ЛОРКИ
(опыт семиотического исследования)*

Образовательная программа «Романские языки»
(специальность научных работников 10.02.05 «Романские языки»)

Автор:

Тихонова О. В.

Научный руководитель:

д. ф. н., профессор

Мед Н. Г.

Рецензент:

к. ф. н., старший преподаватель,

Синицына Д. И.

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Цветовой код текста.....	9
1.1. Сжатые способы передачи информации. Внутренний код текста.....	9
1.2. Цвет во внутреннем кодировании текста.....	18
1.3. Контекстуальные ЦО.....	31
ГЛАВА II. Внутренний цветовой код «цыганского романсеро».....	38
2.1. Зеленый.....	39
2.1.1. Авторский код: образ народа.....	40
2.1.2. Мифологический код: образ русалки.....	47
2.1.3. Религиозный код: образы матери и сына.....	63
2.1.4. Фразеологический код: образ игральных карт.....	68
2.1.5. Образ пейзажа.....	70
2.2. Красный.....	75
2.2.1. Этимологический код: образ героя.....	76
2.2.2. Косвенное обозначение красного “sangre” (кровь).....	86
2.2.3. ЦО с контекстуальным значением «кровь».....	89
2.2.4. Авторская антитеза «зеленый – красный».....	102
2.3. Черный.....	103
2.3.1. Языческий код: образ одиночества.....	104
2.3.2. Языческий код: образ ночи перед рассветом.....	112
2.3.3. Христианский код: образ жандармов.....	119
2.4. Белый.....	123
2.4.1. Языческий код: образ луны и отраженного лунного света...123	
2.4.2. Христианский код: образ шахмат.....	132
2.4.3 Фольклорная антитеза «черный – белый» и христианская антитеза «белый – черный».....	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	149
БИБЛИОГРАФИЯ.....	155
ПРИЛОЖЕНИЯ 1-12.....	167

ВВЕДЕНИЕ

Исследование посвящено анализу цветового кода в тексте «Цыганского романсеро» Ф. Гарсиа Лорки. Используется методология, применяемая в семиотике текста. Цвет в тексте сборника выполняет несколько функций. Словарные цветообозначения (далее – СЦО) используются для выделения ключевых слов, позволяющих опосредованно анализировать глубинную структуру текста. СЦО и контекстуальные ЦО (далее – КЦО) используются для передачи имплицитной информации, в том числе для компрессивной передачи больших объемов информации.

Актуальность исследования. Несмотря на большое количество литературоведческих трудов, посвященных творчеству испанского поэта, в лингвистических исследованиях, особенности поэтического языка Ф. Гарсиа Лорки и, в частности, цветового кода, освещены недостаточно. В данной работе исследуются особенности внутреннего цветового кода «Цыганского романсеро», способы передачи имплицитной информации с помощью СЦО и КЦО. Проводится опыт реконструкции скрытого сквозного сюжета сборника, основанный на анализе ключевых слов, выделенных цветовыми определениями.

Степень разработанности темы. В отечественном и зарубежном литературоведении творчество Ф. Гарсиа Лорки и, в частности, «Цыганский романсеро» исследовались в работах А. М. Гелескула, С. Ф. Гончаренко, Н. Р. Малиновской, Г. В. Степанова, Л. С. О с п о в а т а ; V. Aleixandre, A. A. Anderson у C. Maurer, E. Balmaseda Maestu, F. Colecchia, R. Díaz, A. Díaz Arenas, A. Estévez Molinero, M. García Posada, I. Gibson, D. Harris, A. del Hoyo, A. Josephs, A. Josephs у J. Caballero, J. L. Laurenti у J. Siracusa и др. Лингвистическая составляющая творчества Ф. Гарсиа Лорки изучалась К. Н. Дубровиной (1970), Е. А. Чагинской (1990) и Д. В. Уге (2005).

Так, в работе К. Н. Дубровиной [Дубровина 1970] исследуется контекстуальная синонимия только СЦО, в основном, гиперонимов цвета. КЦО не рассматриваются. Кроме того, хотя в работе анализируются примеры из

четырёх сборников Лорки, стихи используются только как типологический материал. Соотношения примеров на фоне целого текста разбираются редко, а их роль в сборнике не рассматривается вовсе. Хотя и происходит обращение к экстралингвистическому контексту, слова, определяемые цветом, не рассматриваются в других авторских контекстах.

Работа Е. А. Чагинской [Чагинская 1990] посвящена исследованию символов в поэзии Лорки. При этом сравнительно мало внимания уделено цвету, который рассматривается в связи с фольклорной и литературной традицией больше, нежели в авторских контекстах.

Работа Д. В. Уге [Уге 2005] посвящена анализу поэтической картины мира Лорки. Стихотворения также анализируются выборочно и служат как своеобразный типологический материал. Некоторые результаты цветового исследования расходятся с выводами, изложенными в работе К. Н. Дубровиной и в настоящем исследовании.

Несмотря на частичное пересечение в исследовательской тематике, настоящая работа имеет ряд отличительных черт. В данном исследовании используется целостный подход к тексту с применением лингвистических методов анализа: ЦО, ключевые слова анализируются с учетом контекстов словоупотреблений в сборнике. В работе исследуются особенности внутреннего цветового кода «Цыганского романсеро». Ключевые слова позволяют проанализировать глубинную структуру текста и выявить как скрытый сюжет каждого отдельного романса, так и скрытый сквозной сюжет сборника в целом. Также исследуются морфосинтаксические особенности оформления ЦО.

Теоретическо-методологической основой исследования послужили: теории текста (лингвистике текста, структуре текста, грамматике текста, герменевтике текста), в т. ч. поэтического текста (Р. Барт, А. Н. Веселовский, И. Р. Гальперин, Т. А. ван Дейк, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Т. М. Николаева, А. А. Потебня, Ю. С. Степанов, З. Я. Тураева, Ю. Н. Тынянов, Б. А. Успенский, У. Эко), теории ЦО (Б. А. Базыма, Н. Б. Бахилина, А. Белый, Б. Берлин и П. Кей, В. В. Бычков, А. П. Василевич, А. Вежбицкая, А. Ефремова, В. В. Колесов,

С. Н. Кузнецова, С. С. Мищенко, М. Пастуро, И. В. Полех, А. А. Потебня, Р. М. Фрумкина и др.), грамматике, лексикологии и стилистике испанского языка (А. Alonso, E. Alarcos Llorach, A. Bello, I. Bosque Muñoz, R. J. Cuervo, V. Demonte Barreto, S. Gili y Gaya, P. Henríquez Ureña, NGLE, Н. Д. Арутюнова, О. К. Васильева-Шведе, Е. М. Вольф, С. Ф. Гончаренко, М. В. Зеликов, Е. С. Зернова, Н. Г. Мед, Г. В. Степанов и др.).

Объект исследования – поэтический язык в сборнике «Цыганский романсеро» Ф. Гарсиа Лорки.

Предмет исследования – ЦО (СЦО и КЦО) в поэтическом языке Ф. Гарсиа Лорки и имплицитная информация, передаваемая с их помощью.

Гипотеза исследования: СЦО способствуют выявлению ключевых слов в поверхностной структуре текста, выделяемых с их помощью. Таким образом, становится возможным косвенный анализ глубинной структуры текста и реконструкция скрытого сюжета, как отдельных романсов (частей целого), так и сквозного сюжета сборника в целом, недоступного непосредственному наблюдению.

Цель исследования – определить особенности цветового кода «Цыганского романсеро» в структуре поэтического текста.

Задачи исследования:

1) определить количественное соотношение СЦО (гиперонимов и гипонимов цвета) в «Цыганском романсеро», а также в других поэтических сборниках Ф. Гарсиа Лорки; проанализировать соотношение СЦО и КЦО; выявить основные цветовые антитезы;

2) описать стилистические и морфосинтаксические особенности СЦО и КЦО;

3) установить роль ЦО в структуре поэтического текста при создании скрытого сюжета каждого отдельного романса и скрытого сквозного сюжета сборника в целом;

4) охарактеризовать роль ЦО в выражении эстетико-этической позиции автора.

Материал исследования – поэтический сборник Ф. Гарсиа Лорки «Цыганский романсеро», а также стихотворения из других поэтических сборников, статьи, лекции и письма поэта.

Методы лингвистического анализа:

- 1) метод отбора (из генеральной совокупности СЦО в сборнике «Цыганский романсеро» и в других поэтических сборниках Ф. Гарсиа Лорки);
- 2) другие количественные методы (статистика СЦО и ключевых слов, выделенных цветовыми определениями в исследуемом тексте);
- 3) метод идейно-стилистического, исторического и лингвистического анализа текста;
- 4) метод компонентного анализа, анализа словарных определений, контекстуального анализа ЦО;
- 5) инструменты формальной логики при анализе цветовых сопоставлений и противопоставлений;
- 6) метод семиотического анализа при декодировании имплицитного смысла текста.

Достоверность, научная обоснованность теоретических и практических результатов работы обеспечивается проверяемостью выводов (так как при анализе использовались насколько возможно более точные методы исследования. А также совпадением наших выводов с признаниями самого поэта, найденными в его письмах, интервью, статьях.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. СЦО и КЦО используются как способ передачи имплицитной информации. СЦО (гиперонимы и гипонимы цвета) по большей части употребляются автором не в основном (цветовом) значении, а в переносном (нецветовом). КЦО более выразительны, чем гиперонимы цвета с «затертым» цветовым значением. Актуализируя «предметный полисемантизм», они используются как основа цветовой метафоры в «Цыганском романсеро».

2. Анализ ключевых слов поэтического текста, выделенных цветовыми определениями, способствует не только декодированию скрытого сюжета

каждого отдельного романа, но и скрытого сквозного сюжета сборника в целом.

3. Центростремительный характер цветовой метафоры служит для привлечения внимания к образам, составляющим основу скрытого сюжета каждого отдельного романа. Центробежный характер эпитетов-гиперонимов цвета способствует ассоциативному объединению отдельных романов и усиливает целостное восприятие сборника, позволяющее выявить скрытый сквозной сюжет «Цыганского романсеро».

4. Морфосинтаксические особенности СЦО и КЦО также используются для передачи имплицитной информации. В зависимости от качества цвета, мыслимого как свойство статическое или динамическое, связанное с определяемым предметом или отдельно от него, ЦО могут быть выражены как прилагательными, так и производными существительными или глаголами.

Научная новизна исследования:

- 1) анализ ЦО (СЦО и КЦО) с целью изучения глубинной структуры поэтического текста, в частности, скрытого сквозного сюжета сборника;
- 2) анализ имплицитной информации и способов ее передачи с помощью ЦО;
- 3) определение роли цветowych эпитетов и цветowych метафор в композиционной и сюжетообразующей структуре;
- 4) выявление ключевых слов текста с помощью цветowych определений;
- 5) определение связи морфосинтаксического оформления ЦО с их композиционной и сюжетообразующей функцией;
- 6) установление роли ЦО в прецедентных связях в поэтическом цикле и за его пределами.

Теоретическая значимость исследования:

- 1) определение роли ЦО в структуре поэтического текста;
- 2) установление способов передачи имплицитной информации с помощью ЦО (СЦО и КЦО);

3) разработка методологии анализа контекстуальных значений, включающей: а) определение внутреннего цветового кода текста в рамках логико-семиотического подхода; б) выявление ключевых слов сборника по наличию СЦО, их определяющих; в) определение значения каждого ключевого слова при соотнесении со всеми контекстами его употребления в тексте; г) установление типа ЦО и его роли в композиционной и сюжетобразующей структуре текста.

Практическая значимость. Результаты исследования могут применяться для подготовки теоретических курсов по семиотике, логике, теории и стилистике текста, специальных курсов по испанской литературе XX в., в частности, по поэтическому языку Ф. Гарсиа Лорки. Материалы исследования могут быть использованы на практических занятиях по анализу художественного текста.

Апробация результатов работы. Основные положения и отдельные аспекты исследования были представлены на заседаниях кафедры романской филологии СПбГУ, XLIII Международной филологической конференции СПбГУ (СПб., 2014), VIII Международной научной конференции «Романские языки и культуры: от античности до современности» МГУ им. В. М. Ломоносова (Москва, 2015), XLV Международной филологической конференции СПбГУ (СПб., 2016). Результаты исследования отражены в четырех публикациях общим объемом 1,68 а. л., три из которых размещены в изданиях перечня ВАК РФ.

Объем и структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка цитируемой литературы (152 наименования, включая источники и словари), и 12 приложений. Основное содержание диссертации изложено на 155 страницах.

ГЛАВА I. ЦВЕТОВОЙ КОД ТЕКСТА

В тексте «Романсеро», согласно нашим наблюдениям, цвет служит для **передачи имплицитной информации**, т. е. используется как сжатый способ передачи больших объемов информации. Вторая функция цвета – **выделение ключевых слов** в тексте, позволяющих косвенно проанализировать его глубинную структуру. Для передачи имплицитной информации используются как СЦО (гиперонимы и гипонимы цвета), так и КЦО. Для выделения ключевых слова употребляются только СЦО, в основном, гиперонимы цвета.

С последней функцией также связана способность **ассоциативного (метонимического) объединения слов**, отмеченных одним и тем же ЦО в контекстуальную тематическую группу. Это свойство связано с «центробежным» характером метонимии [Успенский 2004а], выраженной цветовыми эпитетами (СЦО).

При этом может использоваться как диахроническая, так и синхроническая информация, содержащаяся в слове. В диахроническом плане передаваемая информация может быть связана с этимологией ЦО, в частности, с историей красителя. В синхроническом плане цвет может использоваться в метонимических конструкциях, в частности, в синекдохах, может указываться следствие вместо причины и т. п.

§1.1. Сжатые способы передачи информации. Внутренний код текста. Слово, становясь частью поэтической речи (художественного произведения), обретает особую **информативность** [Лотман 2010: 10]. Это явление связано с **пространственной структурой** поэтического текста, в частности, текста стихотворного.

Это особенно справедливо в отношении стихотворного текста, с подчеркнутым вертикальным характером взаимодействия его знаков. Из-за близкого расположения слов, сжатости и емкости текста смысл каждого слова «ориентируется» на соседнее [Тынянов 1924: 76, 121].

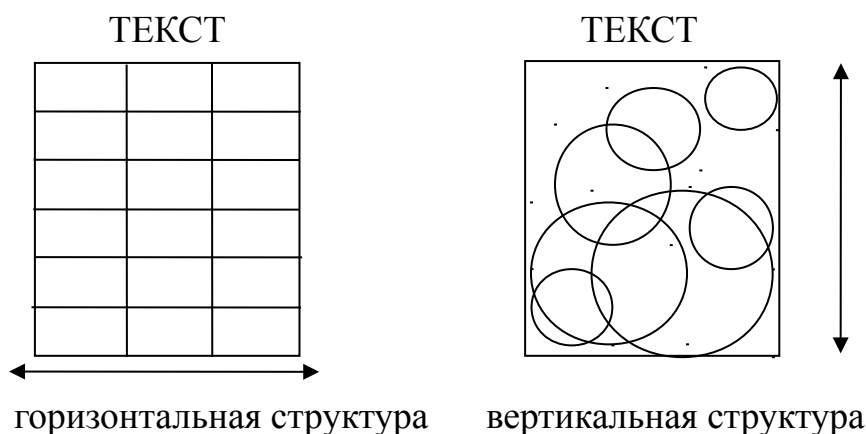
Стихотворный контекст не снимает многозначность слова, свойственную художественному тексту вообще, а развивает ее даже в большей степени, чем текст прозаический. Это связано, прежде всего, со структурой стихотворного текста. Упорядоченная стихотворная структура приводит к смысловым контактам между всеми словами, даже весьма удаленными друг от друга. Таким образом, активизируются связи слов, невозможные в прозаической речи [Гальперин 1974: 96; Эко 2013: 26-27].

Так, говоря о поэзии канте хондо, Лорка отмечал: «С удивлением и восторгом наблюдаешь, как безвестный народный поэт ухитряется сосредоточить в трех-четыре стихах потрясающе сложную совокупность самых высоких переживаний. В иных четверостишиях лирическое напряжение достигает накала, доступного только немногим величайшим поэтам» [Гарсиа Лорка 1971г: 62].

Г. В. Степанов отмечал сжатый способ передачи информации как наиболее характерный для Лорки: «Наиболее характерный художественный прием Лорки – это смысловая компрессия, приводящая к «чудовищному уплотнению реальности»..., что можно считать общим свойством всякой подлинной поэзии» [Степанов 1979: 29].

Как показывают наши наблюдения, в тексте «Романсеро» такое сжатие информации достигается, в том числе, за счет активного использования ЦО, несущих большое количество имплицитной информации. Кроме частого обращения к цветовой синекдохе, Лорка использует цвет для передачи причинно-следственных отношений (см. гл. 2), которые представляют «наиболее яркий пример импликационных связей» [Зеликов 2005: 40].

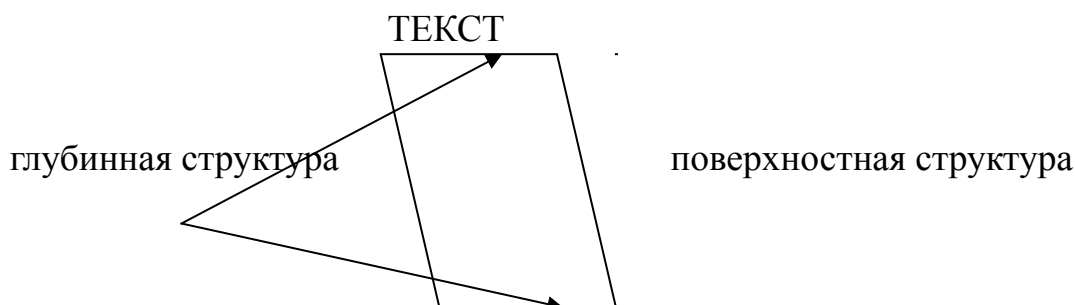
Пространственная структура поэтического текста. Парадигматический контекст. Для всех художественных текстов характерно преобразование **линейной** структуры (синтагматической, горизонтальной) в **пространственную** (нелинейную, парадигматическую, вертикальную). В связи с этим различают линейные (синтагматические, горизонтальные) и нелинейные (парадигматические, вертикальные) контексты [Ревзина 2008: 200].



С этими структурами текста связана проблема повторов (один из основных приемов связности текста). На фоническом уровне повторы в парадигматическом контексте являются основой аллитерации и позволяют говорить о звуковом сюжете [Ревзина 2008: 200]. Например, повтор согласных звуков слова “verde” (зеленый) на протяжении «Сомнамбулического романа». На лексическом уровне дистанционные повторы позволяют выделить **ключевые слова**. На синтаксическом уровне повторы служат для структурно-композиционной организации произведения.

Наиболее распространенный способ изучения парадигматических контекстов – построение **текстовых цепочек**, всех контекстов исследуемого слова, выстроенных последовательно. Затем выделяются **проспективные** и **ретроспективные** текстовые связи и анализируется текстовая информация, накопленная о слове.

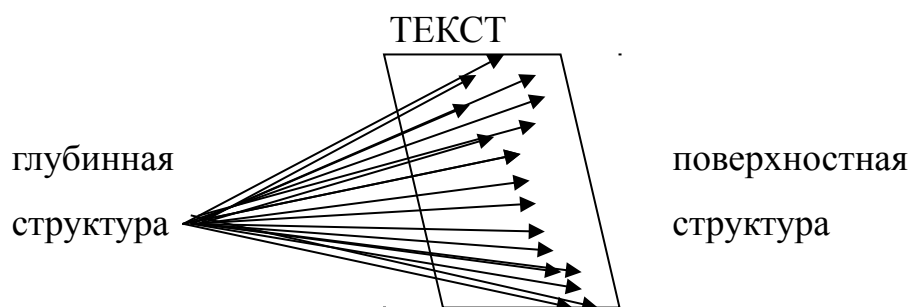
С вертикальной и горизонтальной моделями текста связано понятие **глубинной** и **поверхностной** структуры. В тексте вертикальная модель является как бы проекцией глубинной структуры на поверхностной.



Глубинная структура – это идейно-тематическое содержание текста, в основе которого лежит художественный образ. Применительно к понятиям

глубинной и поверхностной структуры текста, можно сказать, что глубинная структура – это тема по отношению к поверхностной структуре (реме).

Поверхностная структура – это форма, в которую облекается глубинная структура (форма выражения идеи). Поверхностная структура доступна непосредственному наблюдению, а глубинная – нет. Она выводится из косвенных данных [Тураева 2015: 56-57]. Глубинная структура отражается в «**сильных позициях**» текста [Арнольд 2014: 238].



К «сильным позициям» относятся «рамочный текст» (заголовок, посвящение, эпиграф, авторские ремарки), начало и конец (фразы/стиха/строфы/главы), собственные имена героев, ключевые слова [Гальперин 2014: 133-135; Дейк 1989: 59; Лотман 2015: 36].

Для текстов, написанных стихами, особое значение имеют контексты, связанные со стихотворной формой речи (инициальная, рифменная позиция и т. д.), а также контексты, позволяющие выявить семантизацию первично несемантизированных языковых уровней (фонетика, графика, пунктуация) [Ревзина 2008: 200].

Анализ «сильных позиций» позволяет делать выводы о характере глубинной структуры [Чернец 2012: 109]. Ключевые слова играют важную роль в установке внутритекстовых смысловых связей и организации восприятия читателя. Частая повторяемость не является признаком принадлежности слова к ключевым. Главный признак – соотнесение поверхностной структуры с глубинной, не наблюдаемой напрямую [Новикова 2014: 186-187]. Как показывают наши наблюдения, в «Романсеро» ключевые слова часто выделяются цветовыми определениями.

Своеобразным проявлением глубинной структуры является так называемое **«непреднамеренное сообщение»**, которое нужно отличать от сознательного авторского «шифрования». Распространенная ошибка при анализе текста – приписывание автору сознательного «шифрования» своего «замысла» в тексте [Тюпа 2009: 18]. Так, комментируя «Сомнамбулический романс» (№4)¹, Лорка отмечал: «Если вы меня спросите, почему я говорю «Тысяча бубнов из хрусталя ранили рассвет», я вам скажу, что я их видел в руках ангелов и деревьев, но не смогу сказать ничего более, и тем более, не смогу объяснить, что это значит» [García Lorca 2009: 113]; «никто не знает, что происходит, даже я, потому что поэтическая тайна – это также тайна для поэта, который поведал ее, но который часто ее не знает» [García Lorca 2009: 110].

Как показывают наши наблюдения, когда Лорка стремится донести до читателя некоторую аллюзию, он, будто опасаясь быть непонятым, дублирует информацию. Например, кроме описания прецедентной ситуации, используются и прецедентные имена или атрибуты героев. Так, изображая сцену Благовещения, поэт нарекает героиню Анунсиасьон (букв. «благовещение»); описывая одинокую женщину, зовет ее Соледад (букв. «одиночество»); изображая ветер, гонящийся за нимфами, называет его Сатиром и т. д.

Наоборот, в тех случаях, когда ряд признаков приводит нас к заключению о наличии имплицитной прецедентной ситуации, но никакой дополнительной эксплицитной информации автор не сообщает, это свидетельствует о непреднамеренном характере сообщения.

Имплицитный сквозной сюжет «Романсеро» относится к непреднамеренному сообщению автора. Этот сюжет можно реконструировать, если исследовать глубинную структуру «Романсеро», анализируя контексты употребления ключевых слов, выделяемых с помощью СЦО (гиперонимов и гипонимов цвета).

¹ Здесь и далее номера в скобках указывают порядковый номер романса в сборнике (№№1-18).

Лорка подчеркивал важность повествовательного начала в лирике Л. Гонгоры: «Своим творчеством Гонгора решил важную поэтическую задачу, которая до него считалась неразрешимой. Нужно было написать лирическую поэму в противовес эпическим, насчитывавшимся десятками. Но как сохранить чисто лирическое напряжение на протяжении целых эскадронов строк? Как сделать это, не прибегая к повествованию? Когда большое значение придавалось сюжету, рассказу, поэма распадалась на тысячу кусков, лишенных смысла и цельности, Гонгора же избирает особый, свой тип повествования, скрытого метафорами. И его трудно обнаружить. Повествование преобразуется, становится как бы скелетом поэмы, окутанным пышной плотью поэтических образов. Пластичность, внутреннее напряжение одинаковы в любом месте поэмы; рассказ сам по себе никакой роли не играет, но его невидимая нить придает поэме цельность» [Гарсиа Лорка 1971д: 120].

Особенности творчества Л. Гонгоры, отмеченные Лоркой, характерны и для его собственных поэтических произведений. Сказанное о другом человеке в значительной степени отражает и некоторые черты самого говорящего. В науке выбор темы исследования говорит об исследователе не меньше, чем он об исследуемом: «Порой кажется, что это Достоевский пишет о Бахтине, а не Бахтин – о Достоевском... Поиск в авторе себя, а в себе – автора есть обычная черта ситуации понимания» [Касавин 2008: 198]. И. В. Гете признавался: «Все, что мною опубликовано, представляет лишь отрывки одной большой исповеди» (кн. 7) [Гете 2013: 232].

В «Романсеро» Лорки также присутствует «невидимая нить» рассказа, объединяя романсы сборника. В определении «Романсеро» Лорка признавался, что это «книга, в которой навряд ли воплощена видимая Андалусия, но в которой трепещет невидимая» [García Lorca 2009: 108].

По наблюдениям многих исследователей, в «Романсеро» каждый отдельный романс имеет имплицитный сюжет («скелет повествования»), скрытый метафорами [Малиновская 1975: 10; Осповат 1975а; Степанов 1988: 192; Beltran Fernandez de los Ríos 1986; Harris 1996: 353]. Сам автор

признавался, что в «Сомнамбулическом романсе» (№4) есть «сильное ощущение присутствия рассказа, острая драматическая обстановка» [García Lorca 2009: 110].

Ряд исследователь отмечал наличие не только скрытых сюжетов отдельных романсов, но и общего сквозного сюжета «Романсеро». По нашим наблюдениям, большую роль в создании этого впечатления играет цвет. Так, цветовая метафора с ее «центростремительным» характером [Успенский 2004а], способствует привлечению внимания к ключевым образам отдельных романсов. При этом ядром метафоры становятся КЦО. Цветовой эпитет, который в отличие от цветовой метафоры имеет «центробежный» характер [Успенский 2004а], способствует ассоциативному объединению образов, отмеченных одним и тем же цветом (СЦО).

Один из первых, кто отметил наличие сюжета, был художник С. Дали, словами которого, по псевдотельству его друзей, гордился автор: «Кажется, что здесь есть сюжет, а ведь его нет» [Малиновская 1975: 10].

Позже Д. Харрис отметил присутствие смутно ощущаемого сюжета: «“Цыганский романсеро” – это книга стихов, которая, кажется, обладает некой структурой, кажется, является не столько сборником песен, сколько последовательностью романсов, порядок которых создается намеренно и имеет смысл» [Harris 1996: 353].

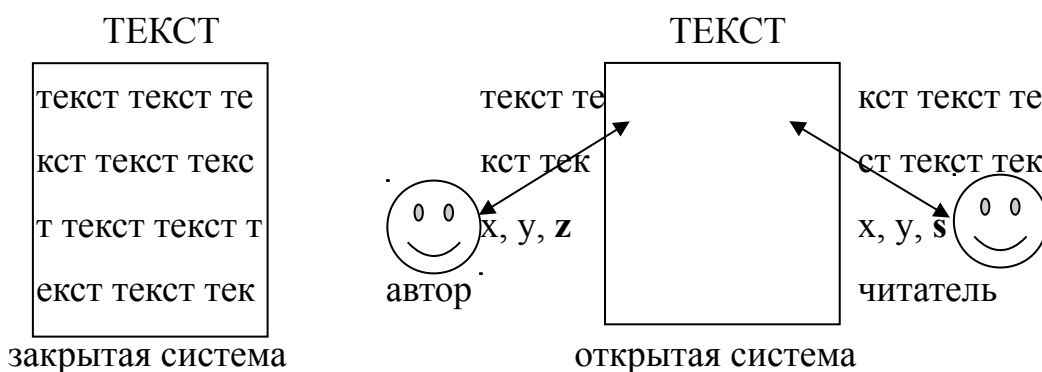
А. Л. Белтран Фернандес де лос Риос также отмечал ощущение наличия единого сюжета и даже предпринял попытку реставрации скрытого сюжета в книге «Архитектура дыма» [Beltran Fernandez de los Ríos 1986].

Как показывают наши наблюдения, этот скрытый сквозной сюжет относится к «непреднамеренному сообщению» и обнаруживается с помощью ключевых слов, выделенных ЦО. Роль цвета при выявлении стскрытого сюжета объясняется особой «живописностью» (красочностью и предметностью_ лорковских образов. Сам автор подчеркивал значимость зрительного восприятия для поэта: «Поэт должен быть знатоком пяти основных чувств. Именно пяти основных чувств, и в таком порядке: зрение, осязание, слух,

обоняние и вкус. ...только тогда может поэт овладеть самыми прекрасными их (ощущений – О. Т.) образами. ...цветок поэтического образа распускается на полях зрения. Осязание же определяет качество лирического вещества этого образа, качество почти живописное» [Гарсиа Лорка 1971д: 98-99; 100].

Проблема информации, передаваемой автором текста, также связана с проблемой информации, получаемой читателем. Эта герменевтическая проблема связана с проблемой диалога. При чтении текста объем информации, передаваемой им и воспринимаемой читателем, постоянно меняется [Тураева 2015: 12]. Как высшее **коммуникативное** целое текст – это и закрытая, и открытая система. Как **открытая система** текст «приводится в движение» в сознании читателя, который включается в процесс сотворчества.

Для анализа коммуникативной функции текста обычно привлекают упрощенную схему, разработанную в теории информации: автор – текст – читатель [Эко 2004: 97].



Восприятие текста зависит в большой степени от **фоновых знаний** (тезауруса) читателя. В связи с этим на первый план выдвигается проблема контекста. Говоря о литературном произведении, обычно выделяют литературный, исторический, биографический, а также языковой контексты. Все эти контексты относятся ко внешним.

Филология зародилась как искусство понимать тексты: «Филология (греч. philologia, буквально – любовь к слову), содружество гуманитарных дисциплин – лингвистической, литературоведческой, исторической и др., изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов... Сосредоточившись

на тексте, создавая к нему служебный “комментарий” (наиболее древняя форма и классический прототип филологического труда), филология под этим углом зрения вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия, прежде всего бытия духовного. Таким образом, внутренняя структура филологии двуполярна. На одном полюсе – скромнейшая служба “при” тексте, не допускающая отхода от его конкретности; на другом – универсальность, пределы которой невозможно очертить заранее» [Аверинцев 2006: 452].

Д. С. Мережковский отмечал, что «великие писатели прошлого и настоящего для грядущих поколений будут уже не такими, какими наши глаза их видят, наши сердца их любят. Они живут и идут за нами, как будто провожают нас к таинственной цели; они продолжают любить и страдать в наших сердцах, как часть нашей собственной души, вечно изменяясь, вечно сохраняя кровную связь с человеческим духом. Для каждого народа они – родные, для каждого племени – современники, и даже более – предвестники будущего» [Мережковский 2012: 11-12].

К а к закрытая система текст (некоторая объективная реальность) существует вне сознания его автора и читателя. Признаки закрытости текста – его законченность и наличие границ [Тураева 2015: 12]. Текст – это сообщение, которое содержит свой внутренний код и одновременно ключ к его расшифровке. В этом случае исследовательский контекст может ограничиваться рамками самого текста (лингвистический контекст). Это особенно важно в текстологии, где зачастую один древний текст (свиток, папирус, надпись на могиле) является свидетелем целой эпохи. В этой связи можно говорить о лингвистическом методе исследования словесных текстов, соответствующем требованиям научности (см. [Караваев 2013]).

Несмотря на распространённость в современном научном знании понятия внешних контекстов, связанных с понятием внешнего кодирования системы, первичным является внутренний контекст или внутреннее кодирование системы (текста). В любом тексте внешнее кодирование вторично, первичным же является внутреннее кодирование [Николаева 2012: 7-8].

§1.2. Цвет во внутреннем кодировании текста. Значение цвета во внешнем и внутреннем коде может существенно отличаться.

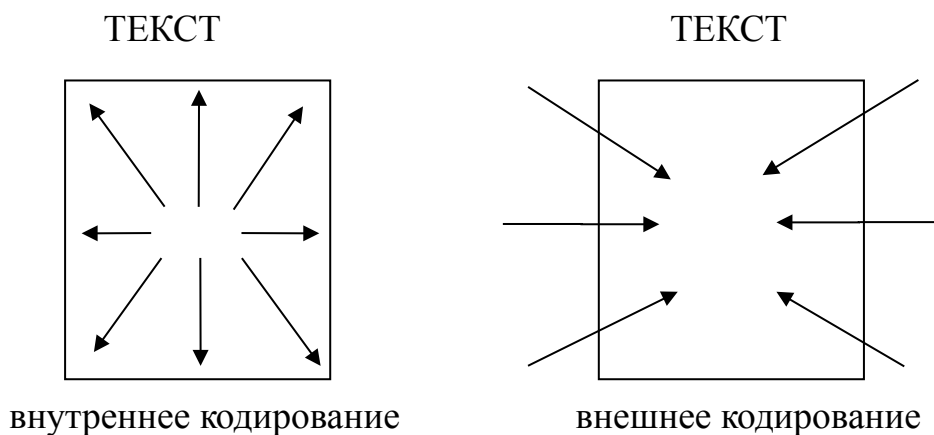
Цвет кодируется множеством внешних систем и представляет собой один из «наиболее универсальных» типов кодирования. Он широко используется в религии, геральдике, искусстве, литературе и т. п. [Кирло 2010: 462-470]. В этой связи цвет является феноменом, порождающим наибольшее количество интертекстуальных и ассоциативных связей, так как отсылает одновременно ко многим культурным традициям, использующим цвет.

Процессы, происходящие в сетчатке и в мозгу при зрительном восприятии (например, цвета), не отражаются непосредственно в языке. Язык отражает происходящее не в мозгу, а в сознании [Вежбицкая 1996: 238-239]. Эксперименты Т. Ф. Карвоски и П. М. Доркуса показали, что ассоциации, вызываемые самим цветом, отличаются от ассоциаций, вызываемых их названиями (словами) [Белянин 2011: 211].

Однако цвет – это, прежде всего, социальный факт. У цвета нет универсального значения. Любые вопросы, касающиеся цвета, культурно относительны. Цвет нельзя изучать вне контекста, вне времени и пространства. Социальный контекст цвета наиболее важен, так как именно общество «создает» цвет: «дает ему определение и наделяет смыслом, конструирует его коды и значения, определяет его применение и устанавливает функции». «Общество, а не художник или ученый, не биологические механизмы или природные явления» [Пастуро 2012: 117-126].

Развитие представлений о цвете связано не только с реальным бытом человека, но и с художественным воспроизведением этого мира в его идеальной форме: «Язык – не копия, а модель реального мира, отраженно этот мир воспроизводящая» [Колесов 2001: 197]; «...только с помощью языка и можно передавать свои впечатления от многоцветья окружающего человека мира» [Колесов 2001: 201]. При этом цветовой «...коннотативный код, по всей видимости, является не «естественным» и не «искусственным», а историческим (или же «культурным»)» [Барт 2015а: 21].

В теории информации **внешнее кодирование** понимается как социальный, исторический, религиозный, культурный код, т. е. код, внеположенный тексту. Внутренне кодирование определяется как внутренний код, т. е. находящийся в рамках собственно текста и порождаемый им самим.



Тем не менее, как отмечалось, первичное значение имеет не внешнее кодирование, отражающее те или иные представления человека о действительности, а внутренний текстовый код.

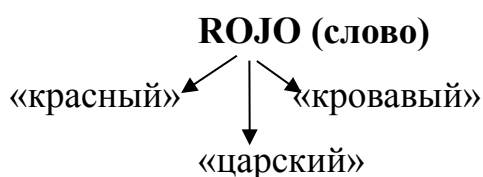
Как и все другие элементы текста, цвет прежде всего кодируется в тексте самим источником (текстом) для своих целей. В тексте любой цвет, прежде всего, противопоставляется другим цветам (или их отсутствию). Все толкования, опирающиеся на традицию, различные виды внешних контекстов и интертекстуальных связей вторичны и привлекаются после того, как текст проанализирован с точки зрения внутренней структуры.

С этим явлением связано явление контекстуальной синонимии. «В контексте нередко стираются семантические различия близких по значению слов, происходит так называемая нейтрализация значений, и тогда как синонимы могут употребляться слова, не принадлежащие в лексической системе языка к одному синонимическому ряду» [Голуб 2013: 43]. В этом случае слово, обозначающее один предмет, используется для обозначения другого предмета. Такие слова и выражения обычно не входят в словари синонимов, однако являются наиболее значимыми в художественной речи, где язык стремится к постоянному обновлению. Слова, которые сближаются по значению в рамках одного контекста, называются **контекстуальными**

синонимами. «Для их сближения достаточно лишь понятийной соотнесенности. Поэтому в контексте могут синонимизироваться слова, вызывающие в нашем сознании определенные ассоциации» [Голуб 2013: 44].

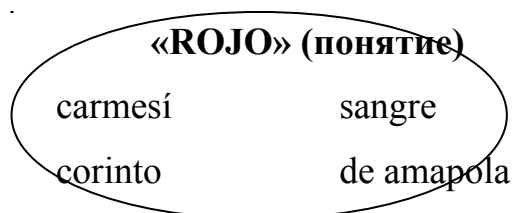
В логике контекстуальным синонимам соответствуют отношения **равнозначащих понятий** (*notiones aequipollentes*), т. е. таких двух понятий, содержание которых различно, а объем одинаков [Челпанов 1911: 27].

В определенных контекстах ЦО “rojo” (красный) может использоваться как синоним «кровавого», «царского» и т. п.



Равнозначащие понятия (контекстуальные синонимы)
(содержание понятия)

Наоборот, для обозначения красного могут использоваться СЦО: гипероним “rojo” (красный), гипонимы “carmesí” (кармазиново-красный), “corinto” (коринфский красный); а также КЦО: “sangre” (кровь), “de amapola” (маковый) и др.



Равнозначащие понятия (контекстуальные синонимы)
(объем понятия)²

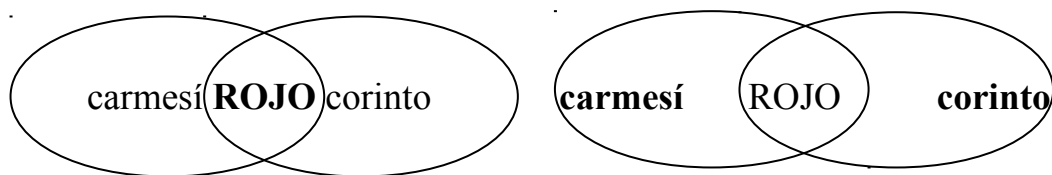
Если **контекстуальная синонимия** подчеркивает сходство между синонимами, то **словарная синонимия**, отмечая сходство, подчеркивает различия: «...В большинстве определений упор делается не на общие семантические свойства синонимов, а на различия между ними. Слова, полностью совпадающие по значению, все чаще рассматриваются как лексические дублеты, варианты и т. п., а подлинными синонимами начинают считаться слова, непременно расходящиеся по значению» [Апресян 1995: 217].

² Здесь и далее для иллюстрации используются диаграммы Венна [Кондаков 1975: 142-143].

В плане содержания для антонимов, как и для синонимов, характерно **отношение пересечения**. Таким образом, «между антонимами и синонимами нет непроходимой границы; окажутся ли выбранные нами пары слов антонимами или синонимами, зависит от того, в каком отношении, с каким ограничительным признаком мы разобьем взятую группу слов» [Степанов 1975: 38]. И синонимы, и антонимы – оппозиции. В антонимах различие преобладает над сходством. В синонимах – сходство над различием [Степанов 1975: 37].

Так, при отношении пересечения в плане содержания понятий “carmesí” (кармазиново-красный) и “corinto” (коринфский красный) обнаруживаются как общие (одинаковые) элементы, так и необщие (неодинаковые) элементы, поскольку ни один из этих цветов не включает в себя полностью другой. Общий признак для обоих понятий – “rojo” (красный), а “dado por el insecto quermes” (получаемый из насекомого кермеса/кошенили) [DRAE 2014: 443] и “color de pasas de Corinto” (цвет коринфского изюма) [DRAE 2014: 638] – отличительные признаки, наличие или отсутствие которых формируют содержание понятий.

«Когда какие-либо слова, кажущиеся неполными антонимами,... мы рассматриваем как антонимы, то мы всегда ограничиваем их общую часть», вводим признак X. «Если ж ограничительного признака не вводится, то в сопоставлении слов... общая часть признаков будет преобладать над различной, и слова окажутся не антонимами, а синонимами» [Степанов 1975: 37-38].



Сопоставляемые понятия (синонимы) Противопоставляемые понятия (антонимы)
 (содержание понятия)³

Таким образом, в тексте словарные синонимы (гипонимы цвета) могут использоваться как антонимы, так как подчеркивается их различие, а не сходство. В то время как совершенно разные слова могут выступать как

³ Классическая логика не признает подобных схем для иллюстрации «содержания понятия». Тем не менее, в лингвистике распространено использование таких схем для компонентного анализа содержания. См. [Степанов 1975: 37].

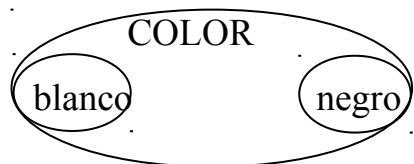
контекстуальные синонимы, поскольку подчеркивается их сходство, а не различие.

Однако явления антонимии и синонимии не зависят полностью от произвола исследователя. В некоторых случаях ограничительный признак составляет часть значения исследуемых слов и «мыслится всегда и всеми говорящими на данном языке». Такие слова всегда, кроме особых случаев нарушения их значения, являются антонимами. Среди СЦО встречаются следующие пары: “blanco” (белый) – “negro” (черный), “claro” (светлый) – “oscuro” (темный), “rubio” (светлокожий) – “moreno” (смуглый) и др. Напротив, когда в лексическом значении «присутствуют общие признаки, а ограничительный признак не входит сам по себе», не мыслится всегда и всеми, противопоставленные слова окажутся синонимами [Степанов 1975: 38].

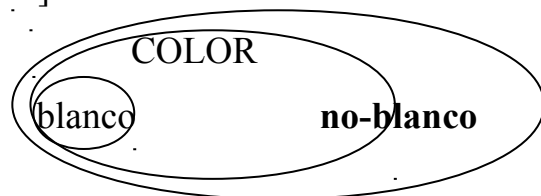
Слова, противопоставленные друг другу в данном контексте, но не являющиеся словарными (полными) антонимами, называются **контекстуальными антонимами** [Розенталь, Теленкова 1976: 27].

В логике в плане объема антонимам соответствуют **противоположные понятия** (contrariae). От них следует отличать **противоречащие понятия** (contradictoriae) [Челпанов 1911: 27-28].

Противоречащими понятиями называются такие понятия, относительно одного из которых (В) известно только, что оно не есть А. Например, понятия «белый» и «небелый» суть понятия противоречащие. Понятие «небелый» по своим свойствам называется понятием **отрицательным или неопределенным** (notio negativa ser indefinita) [Челпанов 1911: 28].



Противоположные понятия
(антонимы)



Противоречащие понятия
(объем понятия) (контекстуальные антонимы)

Между **противоположными** (белый – черный) и **противоречащими** (белый – небелый) понятиями огромная разница: «Второй член первой пары

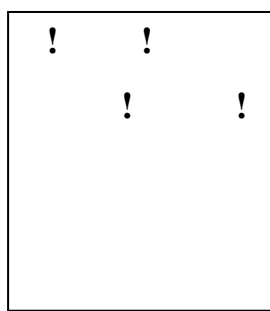
(белый) имеет вполне определенное содержание, которое можно представить, второй член пары (небелый) такого определенного содержания не имеет: его содержание отличается неопределенностью, то есть, употребляя слово “небелый” мы можем под ним понимать и “красный”, и “зеленый”, и “синий”, и даже “большой”, “красивый”, “добрый”» [Челпанов 1911: 29].

Если противоположным понятиям соответствуют отношения антонимии в языке, то противоречащим – отношения контекстуальной антонимии, когда как антонимы понимаются слова, противопоставленные в определенном контексте: «Полярность таких слов не закреплена в языке, их противопоставление носит индивидуально-авторский характер» [Голуб 2013: 51]. Контекстуальная антонимия служит основой для **антитезы**, стилистической фигуры, усиливающей выразительность за счет столкновения в одном контексте контрастных понятий [Арнольд 2012: 65]. Лорка отмечал: «Светоч поэзии – противоборство» [Гарсиа Лорка 1971e: 140]. «Поэтический мир имеет, таким образом, не только свой список слов, но и свою систему синонимов и антонимов. Так, в одних текстах “любовь” может выступать синонимом “жизни”, в других – “смерти”» [Лотман 2011: 92].

Цветовые сопоставления и противопоставления в тексте. В отличие от изображения, в котором красная одежда, например, противопоставляется одежде других цветов – синей, зеленой, черной или другому оттенку красного [Пастуро 2012: 123], в словесном тексте цвет может противопоставляться как другому цвету, так и его отсутствию. При этом, как и в изобразительных текстах, противопоставляемый предмет (одежда) другого цвета может присутствовать как в том же тексте, так и в другом.

Как отмечалось, в «Романсеро» цвет используется для выделения ключевых слов. При этом используются только СЦО (гиперонимы и гипонимы цвета).

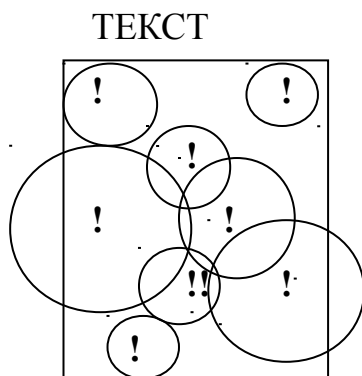
ТЕКСТ



! !
! !! !
! !

выделение ключевых слов с помощью СЦО

Соотнесение найденного ключевого слова со всеми контекстами его употребления в тексте «Романсеро» и за его пределами позволяет определить семантическое поле данного слова в поэтическом словаре Лорки. Эти слова могут находиться не только в самом тексте, но и в его интертекстуальных расширениях, и в других текстах Лорки. Наличие цветового определения при этом противопоставляется его отсутствию, реже – другому цвету.



текстовые цепочки с ключевыми словами,
выделенными ЦО и без них

В этом случае создается система сопоставлений-противопоставлений в рамках текстовой цепочки ключевого слова. Эти системы могут содержать несколько вариантов противопоставления.

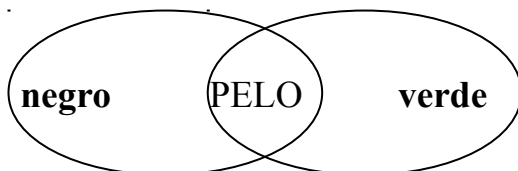
Рассмотрим пример ключевого слова “**pelo**” (волосы), выделенного в тексте цветом и названного 5 раз (см. Приложение 5): “**pelo verde**” (3) (букв. «волосы зеленые»)⁴ (№4); “**negro pelo**” (1) (букв. «черные волосы») (№4); “**baño**

⁴ Здесь и далее оригинальный текст «Романсеро» цитируется по полному собранию сочинений Лорки [García Lorca 1962]. Проза цитируется по сборнику текстов Лорки «Об искусстве» в переводе В. Бибихина, В. Чернышовой, А. Грибанова и др. [Гарсиа Лорка 1971]. Выдержки из лекции о «Романсеро» (1935 г.) приводятся по книге [García Lorca 2009] и даны в нашем переводе, так как эта лекция не переведена на русский полностью.

Перевод стихотворного текста наш (кроме случаев, оговоренных особо), так как художественные переводы текстов Лорки (среди которых выделяется перевод А. М. Гелескула) не отражают особенности оригинального текста, необходимые для лингвистического анализа (порядок слов, число, части речи и др.). Не всегда с этой задачей справляется и подстрочный перевод. Так, в случае с “**verde baranda**” (зеленые перила – ед. ч.) и “**verdes barandas**” (зеленые перила – мн. ч.) слово «перила», ближе всего передающего значение испанского слова “baranda”, в русском языке не имеет единственного числа [Кузнецов 2004: 519]. То же относится и к образу “**pelo verde**” (зеленые волосы).

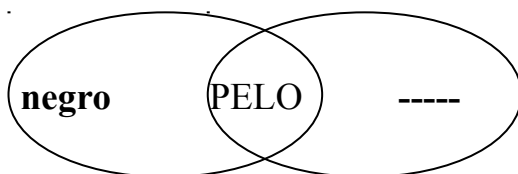
su mata de **pelo**” (1) (букв. «под копной ее волос») (№6). В этой текстовой цепочке присутствует несколько видов противопоставлений.

В первом случае противопоставление основано на том, что один и тот же предмет “pelo” (волосы) определяется разными цветами: “**negro** pelo” (букв. «черные волосы») (№4) и “pelo **verde**” (букв. «волосы зеленые») (№4).



(черные ВОЛОСЫ зеленые)

Кроме того, наличие эксплицитного цветового определения может противопоставляться его отсутствию: “**negro** pelo” (букв. «черные волосы») (№4) и “bajo su mata de pelo” (букв. «под копной ее волос») (№6).



(черные ВОЛОСЫ -----)

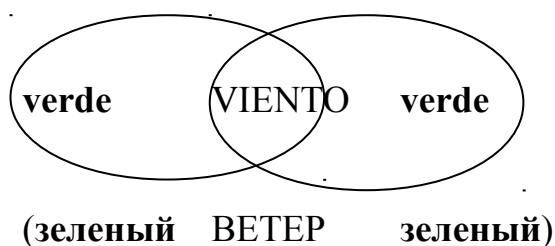
При этом противопоставляемые предметы могут находиться как в рамках одного текста (романс №4), так и в разных текстах (романсы №4 и №5). В более широком контексте противопоставляемые предметы могут находиться в текстах из других произведений того же автора, а шире – и вообще в текстах других авторов.

Примечательно, что слово “pelo” (волосы) в поэтических текстах вне «Романсеро» встречается только один раз в ранних стихах “tu pelo **negro** va siendo de plata” (букв. «твои волосы черные становятся серебряными») («Элегия», «Книга стихов», 1921 г.). Это тем более заслуживает внимания, что Лорка подчеркивал значимость образа женских волос в испанском фольклоре [Гарсиа Лорка 1971г: 71]. Между тем, даже в его «Поэме о канте хондо» этот

Для удобства восприятия читателем подстрочного перевода прилагательные сохраняют позицию в именных словосочетаниях, соответствующую оригиналу: “viento verde” (ветер зеленый). С точки зрения правил перевода это неверно. Постпозиция в испанском языке является нормативной и соответствует русской препозиции: “viento verde” (зеленый ветер). Наоборот, инверсионная препозиция в испанском соответствует постпозиции прилагательного в русском: “verde viento” (ветер зеленый). Исключение – “Romance de la pena negra” (Романс о черной тоске) – переводится в соответствии с правилами для более эстетичного звучания.

образ не используется. Этот факт (редкость обращения к значимому образу) способствует еще более тесному объединению образов, в которых слово “pelo” (волосы) используется. Таким образом, сближаются образы героини «Сомнамбулического романса» (№4) и романса «Неверная жена» (№6).

В цепочке ключевых слов может возникать внутреннее противопоставление, когда противопоставляется цветное прилагательное в препозиции и в постпозиции к одному и тому же определяемому слову: “**verde viento**” (букв. «зеленый ветер») (№4) и “**viento verde**” (букв. «ветер зеленый») (№2).



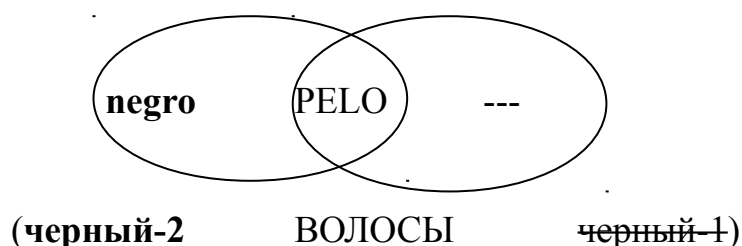
Нормативная позиция прилагательного в испанском языке в отличие от русского – постпозиция: «Испанские прилагательные в отличие от русских обычно ставятся после определяемого существительного... Такой порядок слов обычен для испанского языка. В положении перед существительным прилагательное получает особую стилистическую или смысловую окраску» [Арутюнова 1965: 75]. В романских языках позиция прилагательного соотносится с его функцией в именной группе: «постпозиция характерна скорее для специфицирующих прилагательных, препозиция – для характеризующих» [Вольф 1978: 152]. В целом, постпозиция служит для ограничения признаков, а препозиция – для расширения [Alarcos Llorach 2009: 99; NGLE 2009: 990-996]. «Интегральные определения» (определения в препозиции по отношению к определяемому слову), вступая в связь с существительным, определяют все множество его референтов. «Партитивные определения» (определения в постпозиции по отношению к определяемому слову), сочетаясь с существительным, делят все его множество на две части, одна из которых определяется ими эксплицитно, а другая только негативно, как следствие [Зернова 1976: 3]. Обычно постпозицию испанского прилагательного соотносят

с логическим определением, а препозицию – с эпитетом (поэтическим определением) [Alarcos Llorach 2009: 99].

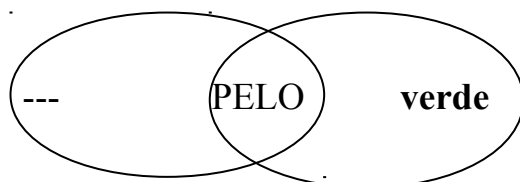
В испанском языке в зависимости от занимаемой позиции у качественного прилагательного в различной степени **меняется значение** [NGLE 2009: 997]. Препозиция способствует активации **переносного** значения прилагательного, а постпозиция актуализирует его **основное** значение. Вообще, в тексте переносные (вторичные) значения слова противопоставляются основным (первичным) значениям [Тураева 2015: 6]. Для цветowych прилагательных основное значение – цветное, а переносное – нецветное.

Однако это правило теряет свою силу в стихотворном тексте, где позиция прилагательного более свободна и в большей степени подвержена внешнему воздействию формы, в частности, ритма и рифмы [NGLE 2009: 996]. Тем не менее, согласно нашим наблюдениям, в «Романсеро» позиция прилагательного в значительной степени определяет его значение (точнее, значение, придаваемое прилагательному автором, обуславливает выбор его позиции в именованном словосочетании). Поэтому в данном исследовании мы стремимся учитывать фактор синтаксической позиции прилагательного при анализе поэтического текста.

Прилагательное в препозиции всегда имплицитно противопоставляется прилагательному в постпозиции, т. е. переносное значение (нецветное) противопоставляется прямому (цветному). В примере “**negro pelo**” (букв. «черные волосы») (№4) черный используется в переносном значении: «черный-2» противопоставляется «черный-1». Однако это не исключает дополнительной актуализации и цветного значения прилагательного:



Ср. с образом из того же романа “*pelo verde*” (букв. «волосы зеленые») (№4), в котором зеленый обозначает буквальный цвет волос героини и имплицитно указывает на русалку. Пример основан на противопоставлении наличия цвета (1) и его отсутствия (0), т. е. «зеленый-1» противопоставляется «зеленому-0».



(зеленый-2 ВОЛОСЫ зеленый-1 /зеленый-0)

Отдельные ЦО в тексте могут противопоставляться своим словарным антонимическим парам и согипонимам: «Благодаря устойчивым системным связям каждое слово, имеющее синоним, воспринимается в речи в сопоставлении с другими членами синонимического ряда» [Голуб 2013: 45].

Имплицитная информация, передаваемая при этом цветом в определениях ключевых слов, может быть основана на разных системах кодирования, что связано уже со внешним источником кодирования, будь-то символические системы фольклора или информация, хранящаяся в слове.

Можно выделить два основных способа передачи информации: 1) этимология слова; 2) контекстуальное значение.

Информация, содержащаяся в этимологии цветообозначения, может быть связана с историей красителя. Так, ЦО “*carmesí*” (кармазиново-красный) в сочетании “*su corbata carmesí*” (букв. «его галстук кармазиново-красный») может обозначать не только определенный оттенок красного, но и подразумевать информацию, связанную с историей красителя. Контекстуальное значение этого образа – «дорогой галстук», «красивый галстук», «галстук аристократа», «царский атрибут». А его обладателю косвенно приписываются качества особ царского рода.

В то же время, цвет может использоваться как часть синекдохи, указывающей часть вместо целого. Так, в упомянутом образе “*blasfemias de cresta roja*” (букв. «проклятия гребешка красного») ЦО “*rojo*” (красный)

используется для привлечения внимания к атрибуту птицы и таким образом, облегчающей пониманию сложной метафоры «крик петуха».

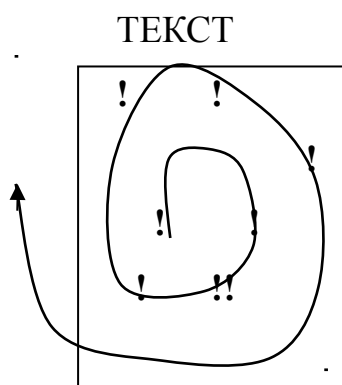
Кроме того, с помощью цвета передаются имплицитные причинно-следственные связи, часто следствие указывается вместо причины. Например, в образе “**verde carne**” (букв. «зеленая плоть») (№4) зеленый цвет указывает на цвет тела утопленницы, причина смерти которой только подразумевается.

Как отмечалось, противопоставления – контекстуальные антонимы – в широком смысле образуют цветовую антитезу. В сборнике есть ряд частных антитез, присутствующих в рамках одного текста (романса). Например, частная антитеза «зеленый – черный» в романсе №4, выраженная эксплицитными ЦО: “**pelo verde**” (букв. «волосы зеленые») – “**negro pelo**” (букв. «черные волосы»).

Кроме того, в тексте может присутствовать имплицитная антитеза. Так, в том же романсе №4 есть антитеза «зеленый – красный», выраженная СЦО и КЦО: “**verde**” (зеленый) – “**sangre**” (кровь). Эта антитеза используется для создания образов влюбленных, в которых зеленый соответствует героине, а красный – ее возлюбленному.

В более широком смысле антитеза присутствует в разных текстах. Так, основная антитеза «Романсеро» – «зеленый – красный». Дополнительная антитеза – «черный – белый».

Гиперонимы цвета обладают большим ассоциативным потенциалом. Поэтому ещё одна функция, выполняемая цветом – это **объединение** различных предметов во **внутретекустуальные тематические поля**. Как отмечалось, такое выделение носит «центробежный» характер ассоциативной метонимии.



! !

объединение ключевых слов

в тематические поля с помощью ЦО

Так, с помощью зеленого цвета образы из разных текстов сборника объединяются в общую систему: “viento **verde**” (букв. «ветер зеленый») (№2), “el agrio **verde**” (букв. «едкий зеленый») (№3), “**verde** carne” (букв. «зеленая плоть») (№4), “almendra **verde**” (букв. «миндаль зеленый») (№10), “**verde** luna” (букв. «зеленая луна») (№11, №12), “**verdes** luces” (букв. «зеленые огни») (№15), “venas **verdes**” (букв. «вены зеленые») (№16). Это свойство распространяется и на образы из интертекстуального расширения «Романсеро» “sus grandes ojos **verdes**” (букв. «его огромные глаза зеленые») из «Диалога Амарго» («Поэма о канте хондо»).

При этом в одно тематическое поле могут объединяться антагонистические образы. Например, ЦО “moreno” (смуглый) в «Романсеро» используется для создания образа «красивых» цыган: “**moreno** de verde luna” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12) в значении «прекрасный юноша», “**morena** de maravilla” (букв. «смуглая чудесно») (№10). Но в то же время он используется и для создания образа «некрасивых аристократов»: “**morenas** por la nostalgia” (букв. «дамы печалющиеся, смуглые от ностальгии») (№8) в значении «меланхоличные, некрасивые дамы из высшего общества».

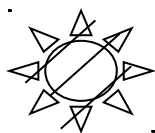
В таких примерах с исключениями имеет место нарушение ценностной шкалы, характерное для любой символической системы. В качестве примера подобного исключения М. Пастуро приводит образ Христа, изображаемого рыжеволосым, как и Иуда, в сцене с арестом. В то время как рыжий в средневековой живописи – символ предателя и лжеца. «Это – инверсия системы, которая делает систему еще более эффективной, и одновременно способ демонстрации того, как в конечном итоге могут сблизиться максимально противопоставленные друг другу полюса» [Пастуро 2012: 214].

§1.3. КЦО. Основное (цветовое) значение качественных прилагательных (гиперонимов и гипонимов цвета) довольно невыразительно [Колесов 2001],

поэтому в «Романсеро» Лорка чаще использует их в переносных (нецветовых) значениях. Для обозначения цвета поэт прибегает к относительным прилагательным (более выразительным в функции ЦО), а также синонимичным им конструкциям «предлог de + существительное» и другим КЦО. В качестве КЦО могут выступать и существительное, и глагол, которые могут становиться ядром цветовой метафоры.

Историческим ядром имени существительного и прилагательного, в том числе называющего цвет, был предмет: «Названия многих природных вещей дали начало именам отвлеченного от них цвета» [Колесов 2001: 198]. Но должно пройти много времени, прежде чем слово начнет употребляться как ЦО. При этом его первичное значение еще может сохраняться в сознании народа.

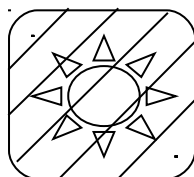
Этот длительный процесс можно разделить на несколько этапов. На первом этапе – это сравнение или скрытое сравнение. В какой-то момент одно из слов может стать общим для обозначения всех оттенков указываемого цвета, а число оттенков может продолжать увеличиваться [Колесов 2001: 200-201].



«предмет»

«голубь»

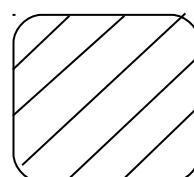
сущ-ное



«предметовый»

«голубиный»

отн. прил-ное



«предметный»

«голубой»

кач. прил-ное

После «отделения» слова, выделяющего цветовой признак, от предмета в языке за ним закрепляется абстрактное значение цвета как основное. На первом этапе его этимон еще слышится в слове (русское «лимонный», «малиновый»). Такие прилагательные называются **относительными**. Когда этимон слова перестает слышаться («коричневый» – от «корица», «голубой» – от «голубь»), мы имеем дело с **качественным** прилагательным. Качественное прилагательное может стать **доминантой** синонимического цветового ряда (**гиперонимом** цвета), т. е. ядром тематического поля данного цвета.

Качественное прилагательное может **субстантивироваться** и становится именем существительным-названием цвета. Субстантивация качественного прилагательного – высшая степень абстрагирования идеи от предмета. От качественного прилагательного могут образовываться **другие прилагательные, существительные и глаголы**.

Полный цикл развития ЦО отражает движение от предмета (используемого для указания на цвет) к идее цвета (выраженного абстрактно, вне связи с каким-либо предметом), движение слова от конкретного к абстрактному, от частного к общему, от предмета к идее.

Параллельно с этим процессом происходит развитие **полисемии** слова. Основные механизмы развития значения у слова – метонимия (и метафора). Два других распространенных источника появления новых ЦО – производные слова (от основ принятых ЦО) и заимствования [Василевич 2014: 10-11]. Так, испанское “carmesí” (кармазиново-красный) заимствовано из арабского “qarmazí”, в языке оригинала называющее краситель «цвет насекомого кермеса, из которого получают данный краситель» [DRAE 2014: 443; Corominas, Pascual 1991a: 876-877].

Как отмечалось, вместе с забвением внутренней формы слова, происходит и потеря выразительности слова, в том числе, называющего цвет. Когда внутренняя форма слова передается забвению и выразительность слова утрачивается, поэтический язык прибегает к процессу вторичной метафоризации слова, образуя тавтологические эпитеты [Потебня 2003: 46] или создавая новые, **КЦО**.

КЦО может быть любой предмет, цвет которого мыслится как внутреннее, неотъемлемое свойство: «Свойство является внутренним, если немислимо, что его объект им не обладает» [Витгенштейн 2011: 94]. При этом свойства такого предмета будут схожи со свойствами «имени» на ранних стадиях развития языка [Кацнельсон 1947].

К важнейшим семантическим особенностям имен на ранних стадиях развития языка С. Д. Кацнельсон относит: 1) **лексическую нерасчлененность**

предметных и качественных значений: «Одно и то же первобытное имя обозначает как предметы, так и их качества и только из контекста явствует каждый раз, какое из значений имеется в виду»; 2) **предметный полисемантизм:** «Каждое первобытное имя обозначает не один предмет, а несколько разных предметов, объединенных общностью ситуации, причинно-временными связями, внешним подобием, сходством конфигурации и т. д.»; 3) **качественный полисемантизм:** «Каждое первобытное имя обозначает не одно, а несколько качеств данного предмета, вследствие чего и качественные значения сплетаются в целые пучки». Исследователь также отмечает: «... случайные переживания предметного или качественного полисемантизма, а также морфологическая нерасчлененность имен существительных и прилагательных встречаются во многих развитых языках. Но как определяющая черта языкового строя, пронизывающая весь словарь, данная в постоянном переплетении всех трех строевых особенностей, это явление свойственно только первобытно-образному языку и мышлению». На ранних стадиях развития языка, имя предмета означало не только субстанцию, но и присущую ей состояние [Кацнельсон 1949: 263-265].

Можно предложить следующую **классификацию КЦО:**

1) **этимологические модели** (предметы, от названия которых произошли ЦО: «голубой» от «голубь», “gris” от «шкурки белок»);

2) **словарные модели** (предметы, называемые в толковом словаре для определения цвета: “sangre” – кровь для “gojo” – красный);

3) **ассоциативные или контекстуальные модели**, которые можно разделить на два подвида:

а) общие, общекультурные (предметы, при упоминании которых данный цвет может мыслиться большинством носителей языка и наоборот: “**nieve**” (снег) мыслится при упоминания «белого», “**noche**” (ночь) – «черного» [Санчес Пуиг, Караулов, Черкасова 2001: 46, 131]);

б) частные, индивидуально-контекстуальные (предметы, используемые в данном контексте для указания на цвет: “**color de vena y Danubio**” (букв. «цвета вены и Дуная») (№18) в значении «голубой».

При употреблении КЦО в поэтическом тексте многозначность слова не снимается, а развивается (в стихотворном контексте больше, чем в прозаическом). Таким образом, помимо цветового значения КЦО, сохраняя «предметную полисемию», актуализирует помимо значения цвета и значения других признаков такого предмета, в том числе, ассоциативно связанные с самим предметом. В тексте «Романсеро» есть ряд предметов, чье цветовое значение актуализируется намеренно. При этом граница между косвенным значением цвета (актуализированным непреднамеренно) и прямым (актуализированным намеренно) очень зыбка.

Каждый предмет, обладающий признаком цвета (т. е. почти все предметы), может использоваться как КЦО или косвенно указывать на цвет. Это объясняет доминирование субстантивной цветовой метафоры над адъективной и глагольной в «Романсеро».

Эти слова могут использоваться автономно как самостоятельная простая метафора: “**granada**” (букв. «гранат») (№3) – «красный», “**lirios**” (букв. «ирисы») (№3) – «фиолетовый», “**noche**” (букв. «ночь») (№16) – «черный», “**nieve**” (букв. «снег») (№16) – «белый», “**corales**” (букв. «кораллы») (№18) – «алый», “**tinta**” (букв. «чернила») (№15, №18) – «черный» и др. Эти предметы могут служить основой развернутых субстантивных метафор: “**nieve partida comienza**” (букв. «снег партию начинает») (№16) в значении «белый».

Кроме того, эти КЦО могут использоваться в качестве определения, выраженного аналитической генитивной конструкцией «предлог de + существительное»: “**de azabache**” (букв. «из агата») (№7) – «черный», “**de carbón**” (букв. «из угля») (№16) – «черный», “**de níquel**” (букв. «из никеля») (№16) – «белый», “**de estaño**” (букв. «из олова») (№1) – «белый», “**de nardos**” (букв. «из нардов») (№16) – «белый» и др. В отличие от упоминавшихся субстантивных КЦО, генитивные КЦО обозначают «часть, вычленяемую из

целого» [Успенский 2004б: 11]. Такие конструкции служат для ограничения полисемантизма предмета, указывающего на цвет. В испанском языке генитивная конструкция «предлог de + существительное» (“de noche” – из ночи) синонимична относительным прилагательным (“nocturno” – ночной) [Alarcos Llorach 2009: 105]. Такие генитивные КЦО могут использоваться в генитивных метафорах (разновидность субстантивных метафор), основанных на конструкции «предлог de + существительное»: “con su polisión **de nardos**” (букв. «с ее турнюром из нардов») (№1) в значении «белый».

КЦО могут употребляться и в качестве обстоятельства образа действия, выраженного аналитической конструкцией «предлог “con” + существительное»: “**con sangre**” (букв. «кровью») (№12), “**con aceituna y jazmín**” (букв. «оливками и жасмином») (№12), “**con flores**” (букв. «цветками») (№16) и др.

Помимо предметов, КЦО могут быть выражены глаголами и образовывать глагольные цветочные метафоры: “**relucir**” (букв. «блестеть, сиять») (№3, №10, №11, №13, №15, №16), “**enlutar**” (букв. «одевать в траур») (№8). В целом, метафора носит центростремительный характер и служит для привлечения внимания к ключевым образам. Такие образы часто связаны с сюжетом стиховорения, в текстах Лорки часто скрытым за метафорами, в том числе цветовыми.

Среди КЦО, выраженных существительными, Лорка чаще всего обращается к составляющим архаическую триаду «**черный – белый – красный**».

Поэт отмечал значимость зрительного и чувственного восприятия для создания поэтических образов: «Чтобы вдохнуть жизнь в метафору, нужно, чтобы метафора эта имела форму и радиус действия, – ядро в центре и перспектива вокруг него... Метафора подчиняется зрению (нередко обостренному), и именно зрение ее ограничивает и придает ей предметность...» [Гарсиа Лорка 1971д: 99]. Особую роль при этом играет цветовая метафора.

При контекстуально неоднозначном значении цвета могут использоваться слово “**color**” (цвет) (№12, №18), обозначающее общее понятие в языке на его

развитом этапе (абстрактный уровень мышления), или его аналог из языка на его архаическом этапе развития слово “**flor**” (цветок) (№8, №16). Однако в тексте «Романсеро» встречаются и такие контекстуальные определения, цветовое значение которых несомненно, но указываемый ими цвет не всегда очевиден даже для носителя языка. Например, образ “**cielos quemados**” (букв. «небеса выжженные») (№16), “**rosas de pólvora negra**” (букв. «розы из пороха черного») (№15) (пример противоречивого ЦО, метафоры-оксюморона). В нашем исследовании мы попытаемся показать, как с помощью внутреннего кода текста можно восстановить это значение.

В целом, изучение КЦО – это движение к будущему, изучение развития потенциального абстрактного ЦО. Напротив, этимологическое исследование СЦО – движение обратное, к прошлому слова, к поиску образа, сокрытого в его корне (раскрытие «внутренней формы» слова). Внутренняя форма слова может объяснить причины, по которым тот или иной цвет получил свое имя. Как пишет Платон в «Кратиле» (401a): «...будем рассуждать о людях и выяснять, какое представление» о тех или иных вещах «те имели, когда устанавливали для них имена» [Платон 2013: 290].

ГЛАВА II. ВНУТРЕННИЙ ЦВЕТОВОЙ КОД В ТЕКСТЕ «ЦЫГАНСКОГО РОМАНСЕРО»

В лирике Лорки широко используются цветовые образы, прежде всего, относящиеся к так называемым «основным цветам». Содержание понятия «основной цвет» весьма неоднозначно [Фрумкина 1984: 7-14]. В лингвистике ему обычно соответствует понятие доминанты цветового ряда, или гиперонима цвета. Из девяти ЦО, выделяемых М. Гроссманн в качестве основных в испанском языке (“blanco” – белый, “negro” – черный, “gris” – серый, “amarillo” – желтый, “rojo” – красный, “verde” – зеленый, “azul” – синий, голубой, “morado” – фиолетовый, “marrón” – коричневый) [Grossmann 1982: 74], в «Романсеро» используются только первые семь. Коричневый и фиолетовый в творчестве Лорки почти не употребляются.

Наши подсчеты показали следующее: в 195 стихотворениях (из 304) используется 502 гиперонима цвета (1,55 ЦО на стихотворение), выраженных прилагательными и производными от них словами (см. Приложения 1 и 2): “blanco” (белый) (127 обращений), “negro” (черный) (98), “verde” (зеленый) (98), “azul” (синий, голубой) (62), “gris” (серый) (42), “rojo” (красный) (39), “amarillo” (желтый) (34). Первое место в общей статистике занимает гипероним “blanco” (белый), а “negro” (черный) и “verde” (зеленый) разделяют второе место. Они образуют авторскую триаду: «**черный – белый – зеленый**» (ср. с архаической триадой «черный – белый – красный»). Остальные цвета используются почти равномерно, но с большим отрывом от трех ведущих цветов (см. Приложение 1).

В сборнике «Цыганский романсеро» цвет используется особенно активно: 69 основных ЦО (гиперонимов) и 26 гипонимов в 18 романсах (3,83 ЦО на романс) (см. Приложения 3 и 4): “verde” (зеленый) (32) – “blanco” (белый) (12), “negro” (черный) (12) – “gris” (серый) (4), “amarillo” (желтый) (4), “rojo” (красный) (3), “azul” (синий, голубой) (2). На первом месте по количеству

употреблений оказывается “verde” (зеленый): почти половина всех гиперонимов «Романсеро» (32 из 69) (см. Приложение 2).

Несмотря на малое количество обращений к гиперониму красного (“rojo”), Лорка использует большое количество гипонимов и КЦО этого цвета. Вместе с зеленым красный образует основную антитезу «Романсеро» «зеленый – красный». Дополнительная антитеза – «белый-черный». Таким образом две главные антитезы «Романсеро» состоят из авторской и архаической триад **«черный – белый – зеленый/красный»**.

Отдельные цвета основных антитез получают контекстуальное расширение не только с помощью КЦО, но и с использованием СЦО, обозначающих другие цвета.

§2.1. Зеленый. Как отмечалось, гипероним “verde” (зеленый) – количественная доминанта «Романсеро»: 32 из 69 гиперонимов, т. е. оставляет почти половину примеров с гиперонимами.

Гипероним “verde” (зеленый) – наиболее многозначное ЦО. По данным словаря синонимов Espasa число синонимических рядов “verde” (зеленый) (6 рядов) вдвое превышает следующие за ним “blanco” (белый) и “negro” (черный) (по 3 ряда) [DSA-Espasa]. (В словаре синонимов Espasa [DSA-Espasa 2012] представлено больше цветовых синонимических рядов, чем в аналогичных словарях издательств SM [DSA-SM 2006] и VOX [DSA-Vox 2007]). Это объясняет активное использование Лоркой гиперонима “verde” (зеленый) во всех поэтических сборниках. При этом гипероним зеленого используется преимущественно не в основном (цветовом), а в переносных (нецветовых) значениях.

Зеленый – единственный цвет в «Романсеро», гипонимы которого не используются вовсе (см. Приложение 2). Это косвенно подтверждает заинтересованность поэта не в его цветовых значениях, а прежде всего, в переносных. Слова, производные от “verde” (зеленый) Лорка также не упоминает, хотя использует контекстуальную субстантивацию. Что касается

КЦО зеленого, то они довольно широко представлены названиями растений в «Романсеро».

Таким образом, зеленый выступает как цветовой фон описываемых событий. Однако такие ЦО по большей части являются косвенными, так как значение цвета у них редко активизируется намеренно (в отличие от КЦО красного). Эта тенденция наблюдается и в других поэтических сборниках Лорки. Исключение – однокоренной с гиперонимом гипоним “*verdoso*” (зеленоватый), который встречается пять раз в «Книге стихов». Кроме него в том же сборнике встречаются “*azulado*” (синеватый) (2) и “*rojizo*” (красноватый) (3) (всего 10 прилагательных). В других сборниках прилагательные, производные от гиперонимов, не встречаются.

Зеленый связывает между собой романсы сборника и с помощью повтора в линейной структуре. Романсы, в которых присутствует зеленый, группируются по два и по три (3-3-2): №2, №3, №4 – №10, №11, №12 – №15, №16 (см. Приложение 3).

§2.1.1. Авторский код: образ народа. В «Романсеро» гипероним зеленого цвета (“*verde*”) используется при описании цыган или окружающей их обстановки. Так зеленый всегда связан с образом цыган. КЦО зеленого используются при описании пейзажа.

Гипероним зеленого упоминается при создании портрета цыган. Зеленый используется в описании цыганки, ставшей русалкой: “*verde carne, pelo verde*” (букв. «зеленая плоть, волосы зеленые») (№4), а также крыльца, на котором она ждала возлюбленного: “*en esta verde baranda*” (букв. «на этом зеленом крыльце») (№4); описывается облик цыганки-святой: “*un chorro de venas verdes*” (букв. «струя из вен зеленых») (№16); создается образ младенца, обреченного на гибель: “*tres balas de almendra verde*” (букв. «три пули миндаля зеленого») (№10); образ прекрасного юноши: “*moreno de verde luna*” (букв. «смуглый от луны зеленой») (№11, №12); образ юноши, погибшего во время карточной игры: “*recorta en el agrio verde*” (букв. «отрезает в едком зеленом») (№3); образ цыганского города, обреченного на гибель: “*apaga tu verdes luces*” (букв.

«погаси зеленые огни») (№15); описываются ветви в руках цыган: “con ramas de pino **verde**” (букв. «с ветвями сосны зеленой») (№2). Отдельные детали природы, окрыжающей цыган, также подчеркиваются эксплицитным упоминанием зеленого, в том числе, в описании ветра: “**verde** viento, **verdes** ramas” (букв. «зеленый ветер, зеленые ветви») (№4), “viento **verde**” (букв. «ветер зеленый») (№2). Таким образом, не только образ цыган, но и детали пейзажа, используемые при его создании, отмечены зеленым цветом.

Verde – moreno – lunado (зеленый – смуглый – залитый лунным светом). Выбор зеленого цвета для создания образа цыган не случаен. С одной стороны, смуглая кожа цыган в лунном освещении кажется зеленоватой. С другой стороны, вены на загорелой коже кажется не голубыми, а зелеными.

Образ смуглой кожи, кажущейся зеленоватой при свете луны, создается Лоркой при описании Антоньито в романсах №11 и №12: “moreno de **verde** luna” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12) в значении «загорелая кожа, кажущаяся зеленоватой при луне». Фраза без изменения повторяется в двух романсах, следующих друг за другом. Таким образом, используется эксплицитная связь между романсами, связанными имплицитным сквозным сюжетом.

Образ кожи, смуглой от луны, присутствует в одном из писем Лорки, написанном в то же время (1925 г.): «Если б ты видел сейчас Андалусию!.. Петухи втыкают роскошные бандерильи в холки рассветов, и я смуглею от солнца и полной луны» (письмо к Х. Бельо) [Гарсиа Лорка 1971а: 180].

Похожий образ создается в воспоминаниях В. Алейсandre: «Случалось мне видеть Федерико и ночами, когда он поднимался вдруг к тем таинственным сомнамбулическим перилам, когда луна светила ему одному и серебрила его лицо, когда ветер вздымал к небу его руки, а ноги его корнями вращали в глубь – в глубь времен, в глубь нашей земли, отыскивая зерна мудрости, которая опаляла ему лоб, жгла ему губы, горела в его зачарованных глазах... И, не считите сравнение неуместным, только старик-кантаор или старая цыганка-

плясунья, застывшая каменным изваянием, могли бы встать с ним рядом» [Алейсандр 2014: 15].

Подобный образ девушки, освещенной луной создается и в «Сомнамбулическом романсе» (№4): “**verde** carne, pelo **verde**” (букв. «зеленая плоть, волосы зеленые») (№4) в значении «цыганская девушка, освещенная лунным светом, из-за которого ее загорелая кожа кажется зеленоватой».

Образ героини, освещенной луной, эплицируется в романсе «Сан-Габриэль» (№10) в описании цыганки Анунсиасьон: “bien **lunada** y mal vestida” (букв. «хорошо освещенная луной и плохо одетая») (№10).

Смуглый цвет, помимо образа Антонио, упоминается и в других описаниях цыган. Прилагательное “moreno” (темноволосый, смуглый) используется для описания цыганки-матери Анунсиасьон из романа «Сан-Габриэль» (№10): “**morena** de maravilla” (букв. «смуглая чудесно») (№10). В этом контексте ЦО “moreno” (смуглый) приобретает дополнительное значение «прекрасный». Это значение активизируется и в других контекстах употребления слова “moreno” (смуглый): “**moreno** de verde luna” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12) в описании Антонио означает «прекрасный».

Это значение усиливается в интертекстуальном расширении «Романсеро» в «Диалоге Амарго»: “*El Amargo está solo en medio de la carretera. Entorna sus grandes ojos **verdes** y se ciñe la chaqueta de pana alrededor del talle*” (Амарго находится один посреди дороги. Прищуривает свои огромные глаза зеленые и повязывает куртку из вельвета вокруг талии). ЦО используется в авторской ремарке («Диалог» написан в форме драматической сцены), т. е. в «сильной» позиции текста. Таким образом, ЦО используется для выражения авторской точки зрения в тексте, подчеркивающей, что автор создает образ простого народа как образ «красивых людей».

«Прищуренные глаза» встречаются и в описании цыган и первого романса «Романсеро»:

Por el olivar venían,

По оливковой роще приближались,

bronce y sueño, los gitanos.	бронза и греза, цыгане.
Las cabezas levantadas	Головы высоко поднятые
y los ojos entornados .	И глаза прищуренные.

Кроме приведенных примеров образ «прищуренных глаз» встречается только в образе коров («Поэт в Нью-Йорке»).

ЦО “moreno” (смуглый) в описании цыган используется и для описания высшего общества из романа «Сан-Мигель» (№8): “damas de triste porte, **morenas** por la nostalgia” (букв. «дамы печелящиеся, смуглые от ностальгии») в значении «с темными, непривлекательными лицами», т. е. с недовольным выражением лица. Так, контекстуальное значение «красивый» ЦО “moreno” (смуглый) противопоставляется контекстуальному значению этого ЦО «некрасивый». Как отмечалось, использование одного и того же ЦО в противоположных значениях является исключением, подтверждающим стабильность системы [Пастуро 2012: 2014].

ЦО “moreno” (смуглый) в описании цыган получает контекстуальное расширение с помощью КЦО “bronce” (букв. «бронза»): “por el olivar venían, **bronce** y sueño, los gitanos” (букв. «по оливковой роще шли – бронза и греза – цыгане») (№1) в значении «цыгане бронзового цвета от загара». А также с помощью КЦО “sobre” (букв. «медь»): “sobre **amarillo**, su carne” (букв. «медь желтая ее тело») (№7) в значении «загорелое тело цвета меди». Несмотря на то, что слова “sobre” (медь) и “bronce” (бронза) словарем относятся к полю красного цвета [DRAE 2014], в данных контекстах они являются синонимами ЦО “moreno” (загорелый).

Герой, оплакиваемый в «Песне матери Амарго» (из вставных стихов в поэме «Канте хондо»), описывается смуглым: “era **moreno** y Amargo” (букв. «он был смуглым и Горьким»), как и герой Антоньито (№11, №12): “**moreno** de verde luna” (букв. «смуглый от зеленой луны»).

Зеленоватый цвет вен на загорелой коже усиливается в романсе-приложении «Мученичество Св. Олайи» (№16): “un chorro de venas **verdes**” (букв. «струя из вен зеленых») (№16) в значении «струя крови из вен,

слова “vena” (букв. «вена») и слова- топонима “Danubio” (букв. «Дунай»), слово “corinto” (букв. «Коринф», «коринфский») определяется словарем как цвет.

Можно предположить, что “color de vena” (букв. «цвет вены») означает «голубой», так как вены на белой коже кажутся голубыми. Например, в лекции «Колыбельные песни» Лорка, описывая белокожую кормилицу, называет ее вены голубыми [Гарсиа Лорка 1971и: 33].

Слово “Danubio” (Дунай) также косвенно указывает на этот цвет, являясь аллюзией на вальс И. Штрауса «На прекрасном голубом Дунае» [Булчевский, Фомин 1989: 330]. Возникает вопрос: зачем Лорка употребляет подряд два косвенных указания на голубой цвет? Возможно, здесь имеет место подобие поэтического паронима: слово “Danubio” (Дунай) порождает ассоциацию со столицей Австрии (Веной), в которой протекает река. В Вене дирижировал и сочинял И. Штраус, посвятив городу несколько вальсов [Булчевский, Фомин 1989: 330]. Таким образом, слово “Danubio” (Дунай) «поправляет» значение слова из предшествующего контекста “vena” (вена) на “Viena” (Вена): «цвета Вены и Дуная». Имеет место смещение смыслов: «цвета вены» – «цвета Дуная» – «цвета Вены и Дуная».

Топоним “Danubio” (Дунай) также имеет контекстуальное значение «далекий», «нездешний», что подтверждается фразой в конце четверостишия “turbia de huellas lejanas” (мутная от следов дальних).

Другое контекстуальное значение топонима “Danubio” (Дунай) – «благородный», «изысканный» (аллюзия на популярность вальса в высшем свете австрийской столицы), соответствующее образу иудейской принцессы.

Облик иудейской принцессы Фамарь, дочери царя Давида, описывается в момент, когда она появилась перед своим братом. Первая часть фразы “color de vena” (цвета вены) может указывать и на особую аристократическую белизну и прозрачность кожи Фамарь, подчеркивая ее царское достоинство по ассоциации с фразеологизмом “sangre azul” (букв. «голубая кровь» в значении «благородное, аристократическое происхождение» [DRAE 2014: 1969]).

Светлый тон кожи Фамарь подчеркивается и в образе “rubio tara” (букв. «светлая карта») с контекстуальным значением «светлая кожа Фамарь».

Основное контекстуальное значение фразы “color de vena y Danubio” (цвета вены и Дуная) указывает на голубой цвет: «Фамарь вошла тихая, голубого цвета» (или «синего цвета»), т. е. «мертвенно-бледная», что – в сочетании со значением «далекий» – приобретет дополнительное значение «отстраненная».

Аналитическое ЦО “color de vena y Danubio” (цвета вены и Дуная) помимо контекстуального значения цвета («голубой»), имеет значение «аристократический», «царственный», «мертвенно-бледный», «встревоженный», «далекий», «отстраненный».

Так с помощью этого имплицитного противопоставления создается образ «зеленой крови». В письмах Лорки присутствует подобный образ: «...жду потока крови, зеленой или янтарной, который неизбежно хлынет когда-нибудь из моих вен» (“chorro de sangre verde”) [Гарсиа Лорка 1971e: 140].

В целом, создается обобщенный образ простого народа как аристократии «зеленых кровей». При этом, как отмечалось, образы представители высшего общества и простого народа объединяются с помощью ЦО “moreno” (букв. «смуглый»). Но если в описании цыган это ЦО означает «загорелый, красивый», то в описании высшего общества – «почерневший, некрасивый».

Лорка как бы создает образ «другой» аристократии, «аристократии духа», аристократии из простого народа. В лекции о «Романсеро» Лорка отмечал: «Цыган – это самое высокое, самое глубокое, самое аристократичное в моей стране, самое характерное в какой-то степени; хранитель жара, крови и азбуки андалусской и всемирной правды» [Lorca: 358-366].

Однако создавая образ «аристократии зеленых кровей» Лорка далек от романтизации образа цыгана. Образ цыган, преследуемых жандармами, – это собирательный образ притеснения простого народа Андалусии, а шире – страданий простого народа, независимо от его расовой и этнической принадлежности: «Сборник в целом, хотя и называется цыганским, – это поэма

об Андалусии» [Lorca: 358-366]. «Мой «Цыганский романсеро» – цыганский только в каком-то кусочке в начале. По своей сущности это андалусское изображение всего самого андалусского – по крайней мере, как я то вижу. Это андалусская песня, где цыгане – только припев» [Гарсиа Лорка 1971в: 185].

Г. В. Степанов отмечал: «Всего меньше цыганства в цыгане, каким рисует его Лорка... Его цыган не этнографический тип, ставший неперменной принадлежностью андалусийского пейзажа, а социальный образ, представляющий за всех гонимых и неимущих без различия оттенков цвета кожи и географической среды обитания. Импульсом к подобному обобщению являлась общественная позиция поэта» [Степанов 1979: 11].

Сетуя на то, что книга была воспринята читателем не так, как он хотел, Лорка высказал надежду на то, что внимательный читатель сможет понять его: «Книга эта – поэма об Андалусии... Я старательно избегал в ней цыганщины... Там только одно действующее лицо – это Тоска, которое пронизывает все... Меня мало беспокоит ошибочное представление об Андалусии, которое вызывает моя книга у некоторых читателей. Думаю, что от плохих толкований ее спасает вложенный мною в нее возвышенный тон» [Гарсиа Лорка 1971б: 248]. В письме к Х. Гильену Лорка подчеркивал, что «книга остается книгой романсов, и можно будет сказать, что это книга об Андалусии» (март 1926 г.) [Гарсиа Лорка 1971а: 162]. После «Романсеро» в поэтических текстах Лорки слово “gitano” (цыган) больше не упоминается.

§2.1.2. Мифологический код: образ русалки. По признанию самого Лорки наиболее удачно замысел «Романсеро» воплощен в «Сомнамбулическом романсе» (№4): «Типичный романс всегда был повествованием, и именно повествовательность придавала очарование его облику, потому что когда он становился лирическим, без отголоска анекдотичности, он превращался в песню. Мне хотелось слить воедино повествовательный романс с лирическим так, чтобы они не утратили ни единого свойства, и это усилие кажется достигнутым в некоторых поэмах “Романсеро”, таких как так называемый “Сомнамбулический романс”» [García Lorca 2009: 110].

Наибольшее количество раз (24 из 32) зеленый упоминается в «Сомнамбулическом романсе» (№4). ЦО служит основой скрытого сюжета романса, повествующего о девушке, которая, не дождавшись своего возлюбленного, заподозрила его в измене и покончила с собой. Раненный в дороге герой, добравшись до дома возлюбленной, не застал ее в живых.

Сюжет основывается на синтаксическом противопоставлении прилагательного “verde” (зеленый) в именной группе. Всего Лорка использует четыре различные фразы, три из которых повторяются в романсе без изменений: “**verde** que te quiero **verde**” (букв. «зеленый, люблю тебя зеленый») (5 раз), “**verde** viento, **verdes** ramas” (букв. «зеленый ветер, зеленые ветви») (3), “**verde** carne, pelo **verde**” (букв. «зеленая плоть, волосы зеленые») (3); и одной фразы, повторяющейся с некоторыми изменениями: “en esta **verde** baranda” (букв. «на этих зеленых перилах»), “hasta las **verdes** barandas” (букв. «до зеленых перил»). Последний пример отличается от предыдущих и по своей ритмической структуре.

Начальная фраза романса “**verde** que te quiero **verde**” трудно переводима. По свидетельству Н. Р. Малиновской, эта строка – из народной песни [Малиновская 2014: 601]. Фраза, используемая в начале романса, является как бы его темой, в то время как весь романс становится своеобразной ремой, арскарывающий содержание трудно переводимой фразы.

За исключением первой фразы (“**verde** que te quiero **verde**”), все остальные представляют собой именные синтагмы, в которых ЦО “verde” (зеленый) занимает разные синтаксические позиции:

verde viento, verdes ramas	зеленый ветер, зеленые ветви
verde carne, pelo verde	зеленая плоть, волосы зеленые
en esta verde baranda	на этих зеленых перилах
hasta las verdes barandas	до зеленых перил

Во всех примерах прилагательное “verde” (зеленый) используется в препозиции по отношению к определяемому слову, кроме словосочетания: “pelo **verde**” (букв. «волосы зеленые»).

С одной стороны, этой делается с целью создать фигуру кольца, параллельную начальной фразе:

verde que te quiero verde	зеленый я люблю тебя зеленый
verde carne, pelo verde	зеленая плоть, волосы зеленые

С другой стороны, исключительность синтаксической позиции ЦО привлекает внимание к этому образу.

Первый уровень кодирования: русалка. В целом, весь ряд образов с ЦО “verde” (зеленый) используется для создания образа пейзажа, освещенного луной, что подчеркивается и самим названием «Сомнамблической романс». Иными словами, романса посвящен человеку, который, «находясь в состоянии сна, имеет некоторую склонность совершать определенные действия, свойственные внешнему миру: такие как, вставать, ходить, и говорить» [DRAE 2014: 2036]. Считается, что это нервное беспокойство вызывает луна. Так, в первом куплете романса изображена грезящая девушка, сидящая на перилах. Ее незрячие глаза, обращенные к луне, не видят окружающие предметы, смотрящие на нее.

Кроме того, как отмечалось, зеленый цвет используется для создания образа цыган. Так, загорелая кожа девушки, освещенная луной описывается как “**verde carne**” (букв. «зеленая плоть») в значении «смуглая кожа цыганки в лунном освещении кажущаяся зеленоватой». Героиня прямо опеределяется как цыганка в конце романса:

Sobre el rostro del aljibe,	На лице водоема
se mecía la gitana.	качалась цыганка.

В то же время словосочетание “pelo **verde**” (букв. «волосы зеленые») – единственное, в котором прилагательное “verde” (зеленый) используется в постпозиции по отношению к определяемому слову.

Напомним, что выбор синтаксической позиции в испанском стихотворном тексте относителен. Однако в этом романсе ее роль выделяется контекстуально. Постпозиция прилагательного актуализирует основное (цветовое) значение слова, т. е. “pelo **verde**” (букв. «волосы зеленые») буквально, а не метафорической означает волосы зеленого цвета.

Зеленые волосы – атрибут русалок. В мифологии русалки «представляются в виде красивых девушек с длинными распущенными зелеными волосами» [Мелетинский 1992: 472]. В образе “*pelo verde*” (букв. «волосы зеленые») цвет служит для передачи имплицитной информации. Лорка использует атрибут русалок для указания на мифологический персонаж. Используется часть вместо целого. Контекстуальное значение зеленого – «русалка» (девушка с зелеными волосами).

Кроме того, идеальная красота, приписываемая русалкам усиливает контекстуальное значение ЦО “*verde*” (зеленый) как цвета «совершенной красоты» (см. с образом «прекрасного героя» Антонио “*moreno de verde luna*” – букв. «смуглый от зеленой луны» в значении «прекрасный»).

В то же время русалка – это умершая девушка, более того, самоубийца: «Русалки – это «существа..., в которых превращаются умершие девушки, преимущественно утопленницы...» [Мелетинский 1992: 472]. Эта характеристика подтверждается предшествующим контекстом в оксюмороне “*verde carne*” (букв. «зеленая плоть») в значении «мертвое тело» [Balmaseda Maestu 1998: 5]. В этом примере зеленый также используется для передачи имплицитной информации, но выполняет эвфемистическую функцию сокрытия макаберного образа тления.

Так, в «Сомнамбулическом романсе» (№4), повествующем о девушке, не дождавшейся возлюбленного и покончившей с собой, Лорка использует ряд назывных предложений с гиперонимами и гипонимами цвета с использованием КЦО: “*Verde viento. Verdes ramas*” (Зеленый ветер. Зеленые ветви.); “*Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata*” (Зеленая плоть, волосы зеленые, с глазами холодного серебра); “*cara fresca, negro pelo*” (лицо свежее, черные волосы). Все предложения повторяются в романсе несколько раз, кроме последнего, копирующего структуру одного из повторяющихся. С их помощью создается образ остановившегося времени в мистическом мире русалок. Эти предложения – пример зевгмы, усиливающей повествовательное начало в романсе [Balmaseda Maestu 1998: 16].

Косвенным признаком принадлежности к миру духов являются незрячие глаза девушки: “ojos de fría **plata**” (букв. «глаза холодного серебра») в значении «белые глаза, как у слепых», «незрячие глаза». (Как отмечалось ЦО “plata” относится к полю белого цвета, а в «Романсеро» обозначает именно бело-серебристое сечение луны). Белый цвет, выраженный ЦО “de plata” (букв. «из серебра»), также используется для передачи имплицитной информации (слепота) и выполняет эвфемистическую функцию. Эпитет “fría” (букв. «холодный») подчеркивает, что подразумеваются холодные глаза мертвеца. Слепота также свойственна нечисти в фольклоре. Ср. с образом панночки-ведьмы из повести «Вий» Н. В. Гоголя, которая не может отыскать героя, так как не видит его [Гоголь 1994]:

<p>Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.</p>	<p>Под луной-цыганкой, предметы на нее смотрят, а она не может на них смотреть.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------

В фольклоре темные духи обычно выходят в полночь, когда восходит луна, как и русалка из «Романсеро»: «Такая искуссительница обязана своим могуществом луне, месяц сияет над ее лбом» [Кирло 2010: 395].

На рассвете с криком петуха русалка исчезнет. Во втором куплете свет уже брезжит на горизонте: “abre el camino del alba” (открывают путь рассвета). С уходом ночи русалка снова возвратится в водоем, место своей гибели:

<p>Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. A пока не наступил рассвет, незрячая русалка безучастно ждет кого-то: ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?</p>	<p>На лице водоема качалась цыганка. Зеленая плоть, волосы зеленые, с глазами холодного серебра. Сосулька луны ее поддерживает на воде. Ночь стала уютной, как маленькая площадь. Но кто придет? И каким путем?... Она продолжает сидеть на</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ella sigue en su baranda, перилах,
verde carne, pelo verde, **зеленая** плоть, волосы **зеленые,**
soñando en la mar amarga. грезя о море горьком.

Кто б ни был тот, кого она ждет, он обречен: «Очаровывая путников своей красотой и пением, ундины увлекали их в подводный мир... Человек, попавший к ундинам, уже не возвращался назад на сушу...» [Кирло 2010: 444].

В «Сомнамбулическом романсе» образ утопленницы противопоставляется образу живой девушки. В рассказе отца зеленые волосы и тело русалки описываются как свежее лицо и черные волосы живой девушки:

Verde carne, pelo verde.	Зеленая плоть, волосы зеленые.
Cara fresca, negro pelo.	Лицо свежее, черные волосы.

Эпитет “fresco” (букв. «здоровый, свежий, юный») – КЦО белого. Так, зеленый цвет тлеющего тела мертвой девушки противопоставляется здоровому свежему цвету юного лица живой. Эпитет стоит в постпозиции по отношению к определяемому слову, что также способствует актуализации основного значения. Лорка не противопоставляет зеленый цвет белому, поскольку белый цвет, как это будет показано дальше, также может быть синонимом «мертвого» в контексте «Романсеро».

Кроме того, как отмечалось, в «Романсеро» цыгане описываются как загорелые, смуглые люди: “**moreno** de verde luna” (букв. «смуглый от луны зеленой») (№11, №12), “**morena** de maravilla” (букв. смуглая чудесно») (№10). Эпитет “fresco” в образе девушки означает, скорее всего, не смуглое лицо (“moreno”), а не белое (“rubio”, “blanco”).

Эпитет “negro” (черный) находится в препозиции по отношению к определяемому слову, что служит для актуализации его переносного значения. Поскольку волосы испанок на юге страны отличаются насыщенным иссиня-черным цветом, постановка прилагательного “negro” (черный) в постпозицию привела бы только к образованию тавтологического эпитета. Хотя в испанской народной поэзии используется постоянный эпитет “pelo **negro**” (волосы черные).

Образ женских волос имеет большое значение в народной поэзии: «Тот же образ женских волос встречается и в нашем исконном канте хондо, где так часто говорится о локонах, подаренных на память, о завитках волос, ниспадающих на лоб, которые становятся завязкой трагедии. Вот один из многих примеров такого рода, взятый из сигирии» [Гарсиа Лорка 1971г: 71]:

Si acasito muero mira que te	Если вдруг я умру, завещаю
encargo	тебе,
que con las trenzas de tu pelo	чтобы косами твоих волос
negro	черных
me ates las manos.	ты связала руки мне.

Использование этого образа с прилагательным “negro” (черный) в препозиции в «Сомнамбулическом романсе» (№4) подчеркивает его переносное значение – «живой». Так как зеленый потерял это значение, став контекстуальным синонимом смерти (“pelo verde” – букв. «волосы зеленые» в значении «волосы мертвой девушки»), значение «цвета жизни» перешло к черному цвету (“negro pelo” – букв. «черные волосы» в значении «волосы живой девушки»), что подтверждается и исследованиями М. А. Аранго [Arango 1998: 141-142]. В данном контексте зеленый цвет заменил черный в его традиционно траурной символике.

«Сомнамбулический романс» (№4) не единственный, в котором Лорка обращается к образу русалки. Примерно в то же время Лорка работает над поэмой «Сирена и пограничник» [Гарсиа Лорка 1971а: 162]. В «Сомнамбулическом романсе» (№4) также используется образ людей в форме, но не пограничников, а жандармов, которые появляются в последнем куплете романса:

Guardias civiles borrachos	Жандармы, пьяные,
en la puerta golpeaban.	в дверь барабанили.

Жандармы преследуют раненого героя, вероятно, контрабандиста [Balmaseda Maestu 1998: 7], укрывшегося в доме отца своей возлюбленной. Герой появляется только во второй части романса. В отличие от первой и

последней частей, во второй части зеленый (кроме одного случая: “*verdes barandas*” – букв. «зеленые перила») не используется.

Второй уровень кодирования: Ромео и Джульетта. Зеленый цвет, характеризующий героиню и выраженный гиперонимом “*verde*” (зеленый), противопоставляется красному раненого героя. Все КЦО красного описывают тяжесть ранения героя: “*vengo sangrando desde los puertos de Cabra*” (иду, истекая кровью, от (горных) перевалов Кабры), “*la herida que tengo desde el pecho a la garganta*” (моя рана от груди и до горла), “*trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca*” (букв. «триста роз темных» в значении «множество кровавых следов от ран на твоей белой рубашке»), “*tu sangre rezuma y huele*” (твоя кровь сочится и пахнет), “*dejando un rastro de sangre*” (оставляя кровавый след). Даже рассвет изображается в кровавых тонах: “*mil panderos de cristal, herían la madrugada*” (тысяча бубнов из стекла ранили рассвет). Так, алый рассвет средней части противопоставляется белой полоске рассвета из первой. Образ белого рассвета передается с помощью слова “*alba*” (рассвет, белый). Изначально белый цвет обозначался в испанском с помощью слова “*albo*” (белый), восходящего к латинскому “*albus*” (белый). Однако уже в «Сиде» это слово уступило место германизму “*blanco*” (белый; блестящий, сияющий), в современном языке слово “*albo*” (рассвет) в значении «белый» используется в поэтическом языке. Корень “*albo*” (белый) сохранился в многочисленных топонимах, а также в слове рассвет (“*alba*”) и других производных словах. Латинизм “*albus*” (белый) используется для названия литургических цветов [Corominas, Pascual 1991a: 118; DRAE 2014: 87; Фрейзер, Бэнкс 2012: 14].

Один раз гипероним “*verde*” (зеленый) используется во второй части в образе зеленых перил надежды, который связывает все три части ромansa. В первой части на перилах изображается русалка: “*ella sueña en su baranda*” (букв. «она грезит на перилах»). Во второй части герой стремится к зеленым перилам в надежде застать героиню до рассвета:

¡Dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.

Пустите меня, пустите!
до зеленых перил.

Barandales de la luna

Перил луны,

por donde retumba el agua.

где спадает вода.

Э. Бальмаседа Маэсту отмечает аллюзию на 20 главу «Дон Кихота» Сервантеса [Balmaseda Maestu 1998: 13]: “...el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna” (ужасающий шум воды, в поисках которой мы пришли и которая, казалось, низвергается с высоких гор луны) [Cervantes 2004: 146].

В третьей части сообщается о зеленых перилах, на которых ждала героя девушка, еще не потерявшая надежду его увидеть:

-¡Cuántas veces te esperó!

– Сколько она тебя прождала!

¡Cuántas veces te esperara,

Сколько тебя ожидала!

cara fresca, negro pelo,

лицо свежее, черные волосы,

en esta verde baranda!

на этих зеленых перилах!

Эпитет “verde” (зеленый), поставленный в препозицию к определяемому слову, актуализирует переносное значение. Контекстуальное значение “verde” (зеленый) – «надежда» (ср. с образом из «Романса об испанской жандармерии» (№15), повествующем об уничтожении города цыган: “apaga tus **verdes** luces” (букв. «погаси свои зеленые огни») в значении «оставь всякую надежду»). Значение «надежда» – одно из основных значений зеленого в испанском языке. Несмотря на то, что оно не отражено в толковом словаре испанского языка [DRAE 2014: 2229], его отмечает как одно из семи основных значений зеленого Фернандес Гонсалес [Fernández González 1984: 41]. Это значение отражено в копле:

Dicen que lo que azul es celos

Говорят, что то, что синее – ревность,

y lo encarnado alegría,

а алое – радость,

у **lo verde la esperanza** ;

а зеленое – надежда –

en ti espero, vida mía

на тебя надеюсь, жизнь моя

[Гелескул, Малиновская 1987а:634].

По свидетельству словаря «Ассоциативных норм испанского и русского языков», “esperanza” (надежда) занимает первое место по количеству ассоциаций с зеленым [Санчес Пуиг, Караулов, Черкасова 2001: 168]. Это значение зеленого отражено и в итальянском языке, например, в «Божественной

комедии» Данте: “Mentre che la speranza ha fior del verde” (пока у надежды остается цветок зеленый) [Dante 1821: 46].

Однако зеленые перила, символизирующие надежду для каждого героя по отдельности, для обоих символизируют смерть. Отчаявшаяся дожидаться возлюбленного, героиня покончила с собой. Герой, преодолевший невыносимое расстояние для смертельно раненного, пришел все же слишком поздно. При этом зеленый выражает идею смерти статически (описывается ситуация после смерти), а красный – динамически (герой предстает в момент гибели). Это противопоставление встречается и в описании влюбленных в стихотворении “De profundis” из «Поэмы о канте хондо»:

Los cien enamorados	Сто влюбленных
duermen para siempre	спят вечным сном
bajo la tierra seca.	под землей сухой.
Andalucía tiene	В Андалусии есть
largos caminos rojos .	длинные пути красные ,
Córdoba, olivos verdes	в Кордове – оливы зеленые ,
donde poner cien cruces,	где поставить сто крестов,
que los recuerden.	которые будут их помнить.

Сюжет этого романса напоминает трагедию «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. По свидетельству друзей, Лорка признавался, что хотел быть автором двух пьес, в том числе «Ромео и Джульетты» [Бибихин, Чернышова 1971: 290]. В драме «Публика» (1933-36 гг.) даже изображена постановка этой трагедии В. Шекспира в театре [Малиновская 1975: 17, 16]. В интертекстуальном расширении «Романсеро» – в «Сцене подполковника...» («Поэма о канте хондо») – упоминается образ Ромео и Джульетты в описании коробки сигар на столе у жандармов. Примечательно, что герои В. Шекспира упоминаются в авторской ремарке, т. е. в «сильной» позиции текста, позволяющей автору выразить свою скрытую позицию в отношении описываемого.

Развивая тему смерти в лекции «Теория и игра дуэнде» Лорка отмечал: «В других странах смерть – это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый – и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно. От «Сновидения о черепахах» Кеведо, от «Истлевшего епископа» Вальдеса Леаля и стонов роженицы Марбельи, умершей посреди дороги за два века до нас... к возгласу, такому недавнему, парня из Саламанки, убитого быком.., тянется изъеденный селитрой парапет, над которым лик народа, замороженный смертью, то твердеет в отзвуках плача Иеремии, то смягчается отсветом могильного кипариса. Но, в конечном счете, все насущное здесь оценивается чеканным достоинством смерти» [Гарсиа Лорка 1971г: 83-84].

Лорка отмечал трагическую особенность андалусских песен: «...в их основе одно и то же: Любовь и Смерть... Песня либо ставит глубокую эмоциональную проблему, не имеющую решения в жизни, либо разрешает ее с помощью Смерти, которая есть вопрос всех вопросов... Иван Тургенев увидел русских крестьян – кровь и плоть России – неподвижно застывшими, так и я вижу многие лирические песни Андалусии» [Гарсиа Лорка 1971г: 63]. В лекции о «Канте хондо» Лорка находит и ответ на «вопрос смерти»: «...последний вывод всех бесчисленных канте хондо: сильнее смерти только любовь» [Гарсиа Лорка 1971г: 73].

Третий уровень кодирования: Амарго и Амарга. Само имя героя (“amargo” – букв. «горький») является этимологией для названия желтого цвета (“amarillo”), восходящего к латыни [DRAE 2014: 127]. Слово “amargo” (горький) называется в «Романсеро» пять раз: дважды в самом романсе об Амарго (№14), один раз – в описании «горькой» крови юных цыганок в романсе №13 (“sangre... amarga de muslo joven” – кровь..., горькая от бедер юных) и дважды – в «Сомнамбулическом романсе» (№4). Герой, ищущий возлюбленную и заподозривший недоброе, обращаясь к ее отцу, отчаянно восклицает:

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?

Приятель! Где она, скажи мне?

¿Dónde está tu niña **amarga**?

Где твоя девочка горькая?

Это единственный случай, где “amargo” (горький) используется как эпитет к образу девушки. В начале ромansa эпитет “amargo” (горький) повторяется в описании моря, о котором грезит его возлюбленная:

Ella sigue en su baranda,

Она продолжает сидеть на перилах,

verde carne, pelo verde,

зеленая плоть, волосы зеленые,

soñando **en la mar amarga**.

грезя **о море горьком**.

При этом слово море (“mar”), которое в испанском может употребляться в обоих родах, в этих стихах используется в женском роде, так что прилагательное “amarga” (горькая) дважды называется в женском роде в этом романсе.

Слово «горько» косвенно называется и в описании горьковатого привкуса смерти на устах героя, имя которого не называется:

Los dos compadres subieron.

Два приятеля поднялись.

El largo viento dejaba

Долгий ветер оставлял

en la boca un raro gusto

во рту странный привкус

de **hiel**, de menta y de albahaca.

желчи, мяты и базилика.

Слово “hiel” (желчь) используется и в словарном определении слова “amargo” (горький) [DRAE 2014: 126].

Образ незрячих. Как и Амарго из ромansa №14, героиня «Сомнамбулического ромansa» (№4) незряча “con ojos de fría plata” (букв. «с глазами холодного серебра») в значении «с застывшими глазами, будто из серебра», т. е. незрячими:

Bajo la luna gitana,

Под луной-цыганкой,

las cosas la están mirando

предметы на нее смотрят,

y ella no puede mirarlas.

а она не может на них смотреть.

Оба героя описаны с остановившимся взглядом. Но героиня незряча, потому что превратилась в русалку, а герой – потому что умер:

Ojos chicos de mi cuerpo

Глаза маленькие моего тела

y grandes de mi caballo,

и большие моего коня

no se cierran por la noche

ни ночью не смыкаются,

ni miran al otro lado

donde se aleja tranquilo

un sueño de trece **barcos**.

ни смотрят в другую сторону,

где удаляется спокойно

сон тринадцати **кораблей**.

Только в этих двух романсах (№4, №14) используется слово “sonámbulo” (сомнамбулический): один раз в названии «Сомнамбулический романс» (№4), повествующего о вечно грезящей русалке под луной, и в «Романсе приговоренного» (№14), страдающего от бессонницы смерти:

Y los martillos cantaban

sobre los yunques **sonámbulos**,

el **insomnio** del jinete

у el insomnio del caballo.

И молоты пели

на наковальнях **сомнамбулических**

бессонницу всадника

и бессонницу коня.

Так создается образ двух незрячих влюбленных «Амарго и Амарга» и расширяется образ трагической любви, описанной в «Сомнамбулическом романсе» (№4).

Как отмечалось, образ погибших влюбленных из романа №4 напоминает трагедию «Ромео и Джульетта». Герои В. Шекспира упоминаются в «Сцене подполковника...» («Поэма о канте хондо»), в которой изображен допрос безымянного цыгана (Амарго?). В авторской ремарке описывается коробка кубинских цыган на столе жандарма, на крышке которой изображены Ромео и Джульетта: «Romeo y Julieta, **celeste, blanco** у **oro**, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de rigos...» (Ромео и Джульетта, небесный, белый и золотой, обнимаются в табачном саду на коробке сигар).

Х. Маринельо Видауррета, кубинский поэт, писатель и литературовед, ссылаясь на авторские пояснения, утверждал, что речь идет о картинке на коробке гаванских сигар «Ромео и Джульетта», на крышке которой изображены герои Шекспира [Малиновская 2014: 593]. Рисунок на коробке выполнен на белом фоне, от которого отграничен позолоченными изображениями с монетами. В центре – Джульетта в небесно-голубом платье и Ромео в трико такого же цвета. Примечательно, что справа от героев – большое яркое пурпурное покрывало (возможно, плащ Ромео), с обеих сторон героев –

многочисленные цветы, о которых Лорка в описании не упоминает. Кроме того, упомянутые в ремарке цвета – единственные СЦО в обеих частях «Сцены».

Второй раз образ Ромео и Джульетты с коробки кубинских сигар упоминается в стихотворении “Son de negros en Cuba” («Поэт в Нью-Йорке»):

Y con la rosa de Romeo y Julieta	И с розой Ромео и Джульетты
iré a Santiago.	поеду в Сантьяго.

На этот раз Лорка использует в описании КЦО красного (на коробке изображены многочисленные цветы).

Образ незрячих влюбленных отсылает к другим стихам из «Поэмы о канте хондо»:

Pero como el amor	Но как и любовь
los saeteros	певцы сает
están ciegos.	слепы.

И все-таки, несмотря на трагическую кончину возлюбленных, Лорку напоминает слова надежды: «...последний вывод всех бесчисленных канте хондо: сильнее смерти только любовь» (лекция о «Канте хондо») [Гарсиа Лорка 1971г: 73].

Черновое название романа – «Романс с размытым текстом» и «Дон Педро Влюбленный» [Малиновская 2014: 607]. Последний вариант указывает на то, что и образ Дон Педро задумывался Лоркой как образ влюбленного. Это сближает его образ с образами Амарго, Антоньито, возлюбленного Сомнамбулы, что усиливает гипотезу о том, что эти герои являются воплощением одного и того же образа.

Так, имплицитная информация, передаваемая с помощью гиперонима “verde” (зеленый) способствует расшифровке скрытого сюжета этого романа. Как отмечалось, сам поэт считал «Сомнамбулический романс» (№4) наиболее удачным примером повествовательного романа в сборнике. Его скрытый сюжет основан на внутреннем противопоставлении синтаксической позиции прилагательного “verde” (зеленый) в именной группе, усиленной противопоставлением зеленого и черного в определении одного и того же слова (“pelo” – «волосы»). Героиня «Сомнамбулического романа» (№4), с одной стороны, является частью обобщенного образа народа, создаваемого с помощью

зеленого цвета, с другой – исключением. Зеленый цвет в ее образе служит для отнесения ее к миру сказочных существ.

Противопоставление эксплицитного зеленого (“verde”) и имплицитного красного (“sangre” – «кровь», “herida” – «рана» и др.) в образе раненого героя служит для создания образа трагической любви [Díaz 2013]. Эта антитеза способствует созданию скрытого сквозного сюжета всего сборника. Темы «Сомнамбулического романса» (№4) развиваются и в других романсах: тема трагической любви (№5, №6, №14, №18) и тема погибшего героя (№3, №11, №12, в том числе №17, №18).

Интертекстуальное расширение «Романсеро»: “verde que te quiero verde”. Текст «Романсеро» сам со временем превратился в интертекстуальный феномен. Так, начальная фраза из «Сомнамбулического романса» (№4) Лорки “verde que te quiero verde” цитировалась в текстах других писателей. В романе Т. Моша “Chulas y famosas” («Модные и знаменитые») (2011 г.): “Desde luego no se lo merece el country inglés porque a primera vista parece todo igual, **de un verde que te quiero verde** y nada más...” (Конечно, английский кантри не заслуживает такого, так как на первый взгляд все кажется одинаковым, как “verde que te quiero verde” и ничего более) [Moix 2011: 237]. В романе С. Вальдеса “Te di la vida entera” (в русском переводе «Детка»): “Encima de césped falso, **verde que te quiero verde**, de tan plástico, han colocado mesas cubiertas con manteles blancos de encaje de papel, imitación del elaborado bordado de los de la ciudad de Brujas” (Поверх грубо сделанного искусственного газона, “verde que te quiero verde”, расставили столы, покрытые белыми скатертями с бумажными кружевами, имитирующими искусную вышивку бельгийского города Брюгге) [Valdés 1997: 197].

Также фраза “verde que te quiero verde” стала довольно устойчивой ассоциацией с зеленым цветом. В «Словаре ассоциативных норм испанского и русского языков» (2001 г.) в ответ на слово-стимул “verde” (зеленый) дважды названо имя Лорки и дважды фраза “que te quiero verde” (букв. «люблю тебя зеленый») [Санчес Пуиг, Караулов, Черкасова 2001: 168-169]. За время,

прошедшее с момента публикации (1928 г.), стихи Лорки и его имя вошли в сознание испанского народа, как относительно устойчивая ассоциация со словом «зеленый».

Со стихотворной формой речи связано их особое воздействие на сознание читателя, их повышенная способность к **внушению** или суггестивности. Многие тексты суггестивного плана часто строятся с учетом не только семантического, но и фонетического воздействия (например, заговоры – короткие «устно-поэтические» произведения). Подобные тексты построены так, чтобы вызвать диссоциацию сознания.

Особую роль для внушения играет ритмичность речи. Последовательное чередование интонации – повышение и понижение ее – (при чтении вслух) позволяет ввести слушающего в легкий транс [Белянин 2011: 367-369]. В стихах выполняются все эти условия. Ярким примером такого текста является «Сомнамбулический романс», в котором стих “verde que te quiero verde” (букв. «зеленый люблю тебя зеленый») повторяется 5 раз, а лексема “verde” (зеленый) – 24. Этот приме активно использовался в искусстве ораторской речи: вывод – что «Карфаген должен быть разрушен» повторяется, как припев [Жирмунский 1977: 435].

Эта фраза повторяется пять раз, оказывая гипнотический эффект на читателя. Как отмечалось, само ЦО “verde” (зеленый) повторяется 24 раза. Кроме того, Лорка использует постоянную аллитерацию на согласные “v-r-d”, входящие в состав этого слова, и обратную аллитерацию “k-t-k” на “que te quiero” из первой строки романса (см. Приложение 5).

§2.1.3. Религиозный код: образы матери и сына. Помимо образов влюбленных, создаваемых в «Сомнамбулическом романсе» (№4), зеленый цвет используется для создания образов матери и сына. Ядром этой сюжетной линии является романс «Сан-Габриэль. Севилья» (№10), аллюзия на сцену Благовещения (Лк. 1:28-33). В иконописной традиции эта сцена изображается как диптих, в одной части которого представлен архангел Гавриил, а в другой – Дева Мария. Романс Лорки также состоит из двух частей: в первой описывается

архангел, а во второй – его диалог с цыганкой Анунсиасьон (букв. «благовещение»).

Образы архангела и Анунсиасьон создаются с помощью гипонимов и КЦО белого и красного цвета, а образ ее сына – с помощью гиперонима зеленого.

Образ матери при этом создается с помощью гиперонима красного (“encendido”- букв. «зажженный», алый, ярко-красный) [DRAE 2014: 873]:

San Gabriel: -Aquí me tienes con tres clavos de alegría.	Сан-Габриэль, вот я перед тобой с тремя гвоздями радости.
Tu fulgor abre jazmines sobre mi cara encendida .	Твой блеск открывает жасмины на моем лице зардевшемся .

Хотя основное значение слова “encendido” (алый, покрасневший) цветное, его дополнительное значение – «покраснеть от смущения, зардеться от стыда» [DRAE 2014: 873]. Это значение ЦО “encendido” (покрасневший) сближается со значением гипонима “rubor” (рубиновый красный) из описания ангелов в романсе «Смерть Антоньито...» (№12).

Гипоним красного “encendido” (ярко-красный) в описании матери противопоставляется гиперониму зеленого (“verde”) в описании ее сына:

El niño canta en el seno de Anunciación sorprendida.	Младенец поет во чреве Анунсиасьон удивленной.
Tres balas de almendra verde tiemblan en su vocecita.	Три пули миндаля зеленого дрожат в его голоске.

В метафоре “tres balas de almendra **verde**” (букв. «три пули миндаля **зеленого**») ЦО “verde” (зеленый) используется для определения орудия убийства (винтовок, из которых вылетают зеленоватые пули). Контекстуальное значение метафоры – «сын будет ранен тремя пулями миндальной формы». Миндаль в испанском фольклоре является символом ранней гибели [Гелескул, Малиновская 1987б: 638].

Образ неизбежной смерти усиливается упоминанием бессмертника в «сильной позиции» текста, т. е. в конце романса:

Las estrellas de la noche	Звезды ночи
---------------------------	-------------

se volvieron **siemprevivas** превратились в **бессмертник**

В испанском фольклоре бессмертник символизирует обреченность и является погребальным цветком [Гелескул, Малиновская 1987б: 644]. В этом значении он используется и в других стихах Лорки, например, в драме «Донья Росита»: “**siempreviva de la muerte**” (букв. «бессмертник смерти»).

В то же время постпозиция прилагательного “verde” (зеленый) актуализирует основное (цветовое) значение слова. Это усиливает соотнесенность образа “**almendra verde**” (букв. «зеленый миндаль») с иконописным термином «мандорла» (итал. «миндаль»). «Мандорла» – это зеленая фигура с заостренными вертикальными концами (миндалевидной формы), изображаемая на средневековых византийских и европейских иконах канона «Спас в силах», «Успение» [Лосский, Успенский 2014: 123; DRAE 2014:].

Слово “almendra” (букв. «миндаль») дважды называется в «Романсеро». Второй раз – в «Романсе об испанской жандармерии» (№15), изображающем сцены Рождества и избиения младенцев:

La Virgen viene vestida	Дева приходит одетая
con un traje de alcaldesa,	в костюме алькальдессы
de papel de chocolate	из бумаги шоколадной
con los collares de almendras .	с ожерельями из миндаля .

Слово “almendra” (миндаль) используется и для обозначения украшений: «деталь из хрусталя, металла или драгоценных камней в форме миндаля...» [DRAE 2014: 112]. Так с помощью этого слова объединяются образы Благовещенья (романс №10) и Рождества (№15).

Слово “almendra” (миндаль) упоминается и в описании героя из интертекстуального расширения «Романсеро» – «Диалоге Амарго» (из «Поэмы о канте хондо»):

Amargo.	Амарго.
Las adelfas de mi patio.	Олеандр в моем дворике.
Corazón de almendra amarga .	Сердце миндаля горького.
Amargo	Амарго

Так образ горького миндаля (“*almendra amarga*”) эксплицитно связывается с образом цыгана по имени Амарго (букв. «горький»), героя «Романса приговоренного» (№14). Олеандр, упомянутый в этом контексте, – символ горечи и обреченности [Гелескул, Малиновская 1987б: 638].

Еще одно значение образа “*tres balas de almendra verde*” (букв. «три пули миндаля зеленого») (№10) – «три раны от гвоздей на распятии». Аллюзия на распятие усиливается последующим контекстом:

Tu niño tendrá en el pecho

У твоего младенца будет в груди

un lunar y tres heridas.

родинка и три раны.

Образ трех ран трижды используется в романсе: “*tres clavos*” (букв. «три гвоздя»), “*tres balas*” (букв. «три пули»), “*tres heridas*” (букв. «три раны»). Кроме того, образ распятия имплицитно присутствует и в романсе «Смерть Антоньито...» (№12), а прямо – в романсе «Схватка» (№3) (об этом дальше).

Развернутый эпитет “*voz de clavel varonil*” (букв. «голос гвоздики мужественной») (№12) в описании Антонио помимо значения «красивый голос мужественного героя» вызывает фоническую ассоциацию с образом “*clavo*” (букв. «гвоздь»). Развернутый эпитет дважды называется в романсе.

Образ креста присутствует и в интертекстуальном расширении «Романсеро». Так, крест дважды упоминается в «Песни матери Амарго» («Диалог Амарго» из «Поэмы о канте хондо»):

La cruz. ¡Y vamos andando!

Крест. И идем дальше!

Era moreno y Amargo.

Он был смуглым и Горьким.

И:

La cruz. No llorad ninguna.

Крест. Не плачьте ни одна.

El Amargo está en la luna.

Амарго на луне.

В том же сборнике («Поэма о канте хондо») присутствует стихотворение под названием «Крест», хотя оно и не относится к текстам с прецедентным героем:

La cruz.

Крест.

(Punto final

(Точка конечная

del camino.)

пути.)

В этих стихах связываются образы креста (“cruz”) и дороги (“camino”), как и в романсе №3 (“carretera”). Кроме того, крест упоминается в «Романсе приговоренного» (№14) и в «Романсе об испанской жандармерии» (№15). Так образ креста объединяет образы матери и сына из «Романсеро» (романсы №3, №10, №12, №14, №15) и из «Поэмы о канте хондо».

Насильственная смерть, предсказанная младенцу Сан-Габриэлем (№10), находит воплощение во многих текстах «Романсеро»: №3 (смерть во время азартной игры), №4 (гибель раненого героя), №11-№12 (смерть в драке на дороге), №15 (гибель горожан от рук жандармов). Кроме того, момент вторжения убийц описывается в романсе №13, а в романсах №14 (Амарго) и №17 (Дон Педро) смерть описывается как факт.

Инtratекстуальная связь образов матери и сына (№10, №11, №12) усиливается с помощью ЦО “moreno” (смуглый), используемого для создания образа «красивого сына». В следующих за романсом «Сан-Габриэль» (№10) текстах герой описывается как красивый смуглый юноша: “**moreno** de verde luna” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12) в значении «прекрасный».

Это значение усиливается образом “voz de clavel varonil” (букв. «голос гвоздики мужественной») (№12). Слово «голос» упоминался и в образе младенца: “tres balas de almendra **verde** tiemblan en su vocescita” (букв. «три пули миндаля **зеленого** дрожат в его голоске») (№10). В описании красивых героев Лорка часто обращается к образу голоса. Ср. с образом красавицы Лолы («Поэма о канте хондо»): “tiene verdes los ojos y **violeta la voz**” (букв. «у нее зеленые глаза и фиалковый голос» в значении «красивые глаза и нежный голос»).

В «Романсеро» архангел Гавриил предсказывает Анунсиасьон рождение прекрасного младенца: “tendrás un niño más **bello** que los tallos de la brisa” (букв. «у тебя родится младенец прекраснее, чем стебли бриза») (№10).

Сама героиня также описывается как карсивая загорелая женщина: “**morena** de maravilla” (букв. «смуглая чудесная») (№10). В этом образе

усиливается коннотат «прекрасный» в ЦО “moreno” (смуглый) в описании цыган. Сам образ цыган подразумевает образ «прекрасного народа».

Этот развернутый эпитет имеет синтаксическую параллель с развернутым эпитетом в описании Антонио:

morena de maravilla (№10)	смуглая чудесная
moreno de verde luna (№11, №12)	смуглый от зеленой луны

Оба героя описываются как освещенные луной: “moreno de verde **luna**” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12) и “bien **lunada** y mal vestida” (букв. «хорошо освещенная луной и плохо одетая») (№10). В образе Анунсиасьон КЦО “lunada” (букв. «освещенная лунной») – также аллюзия на полумесяц, атрибут Девы Марии.

Таким образом, антитеза «зеленый – красный» не только является стречем отдельных романсов (№4, №3, №10, №12), но и служит для связи этих романсов в скрытый сквозной сюжет сборника, объединенный религиозной тематикой.

Образ распятия играл важную роль в произведениях Лорки. Так, о драмах «Когда пройдет пять лет» и «Публика», в которой изображаются театральная постановка «Ромео и Джульетты», бунт толпы и распятие Христа, Лорка говорил: «Мои истинные намерения – в них» [Малиновская 1975: 16].

§2.1.4. Фразеологический код: образ игральных карт. В романсе «Схватка» (№3), в котором герои убивают друг друга в пылу азартной игры, субстантивированный зеленый служит для создания образа игральнх карт:

Una dura luz de naipe	Тяжелый свет карт
recorta en el agrio verde	вырезает в едком зеленом
caballos enfurecidos	разъяренных коней
у perfiles de jinetes.	и профили всадников.

Наличие зависимого слова “agrío” (едкий) усиливает предметные характеристики субстантивированного прилагательного “el verde” (букв. «зеленый», сущ.).

Словосочетание “en el agrio **verde**” (букв. «в едком зеленом») – аллюзия на фразеологизм “tapete **verde**” (ломберный стол, букв. «коврик зеленый») – «стол для азартных игр» [DRAE 2014: 2080]. Столы для азартных игр покрывались зеленым сукном. Зеленый используется для создания образа азартной игры, риска.

Ю. М. Лотман писал об образе карточной игры в литературе: «В функции карточной игры проявляется ее двойная природа. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой образ конфликтной ситуации... С другой стороны, карты используются и при гадании. Здесь активизируются другие функции карт: прогнозирующая и программирующая» [Лотман 1994: 137].

Слово “naipes” (карты) в «Романсеро» называется дважды. Если в романсе «Схватка» (№3) карты означают конфликт и азарт, то в «Романсе приговоренного» (№14) активизируется их прогнозирующая функция:

mis ojos miran un norte	мои глаза смотрят на север
de metales y peñascos,	из металлов и скал,
donde mi cuerpo sin venas	где мое тело без вен
consulta naipes helados.	спрашивает у карт застывших.

В обоих романсах герои погибают. Объединенные с помощью слова “naipes” (карты) романсы как будто изображают два фрагмента одной сцены: в первом – начало карточной игры, а во втором – итог. В романсе №3 карты давно брошены игроками: “naipes helados” (букв. «карты замерзшие» или «карты остывшие»), т. е. «карты, в которые давно перестали играть».

Контекст позволяет воспринимать метафорическое “helado” (остывшие) как относящееся не к картам, а к телу убитого героя. В романсе №3 смерть героя (Антонио) описывается от третьего лица, а в романсе №14 убитый герой (по прозвищу Амарго – букв. «горький») сообщает об этом факте сам. Имя героя в романсе не называется.

В романсе «Схватка» (№3) зеленый служит для описания фона азартной игры, итог которой – гибель всех участников. На этом фоне поэт изображает

спрашивают совета у ветра, земли, моря, луны и у таких простых вещей, как розмарин, фиалка и охапка соломы. Все предметы внешнего мира обретают ярко личные черты, одушевляются до такой степени, что начинают активно участвовать в лирическом действии... С глубокой проникновенностью андалусиец вручает Природе самое заветное свое сокровище, и он совершенно уверен, что его голос будет услышан» [Гарсиа Лорка 1971г: 66-67].

Г. В. Степанов отмечал, что в поэзии необходимо «особое драматическое напряжение. В народной песне – любит ли певец, жалуется или ненавидит – ко всему примеряет он состояние своей души: к ручью, к заре, к ночи, к буре... Так и у Лорки: природа у него совестлива и всегда согласна с состоянием равнодушного сердца» [Степанов 1979: 22].

Примером КЦО является образ “los **olivos** palidecen” (букв. «оливы бледнеют») (№2) из романа «Пресьоса и ветер». Глагол “palidecer” (бледнеть) содержит скрытую негативную оценку описываемых событий: “los **olivos palidecen**” (букв. «оливы бледнеют») (№2) в значении «оливы беднеют от стыда (или от ужаса), становясь свидетелями преследования юной цыганки бесстыдным ветром». Г. В. Степанов отмечает, что этот образ не только является примером олицетворения олив, но и отражает явление действительности: ветер в ветвях олив разворачивает листья тыльной светлой стороной, отчего темно-зеленые оливы кажутся светло-зелеными [Степанов 1988: 176-202]. В отличие от глагола “enrojecer” (краснеть) (№18), передающего идею приобретения цвета, глагол “palidecer” (бледнеть) (№2) передает идею его потери.

Кроме того, Лорка использует ЦО “verde” (зеленый) в описании пейзажа, таким образом, создавая цветовые плеоназмы. Эти образы относятся либо к традиционным эпитетам (т. е. эпитетам, закрепленных в фольклоре): “**pino verde**” (букв. «сосна зеленая») в фольклоре символа надежды [Гелескул, Малиновская 1987а: 643]; либо к образам, которые, являются не столько тавтологическими, сколько смещенными эпитетами.

Так, в «Сомнамбулическом романсе» используется образ “**verde viento, verdes ramas**” (букв. «зеленый ветер, зеленые ветви») (№4). Прилагательное

“verde” (зеленый) в препозиции по отношению к определяемому слову актуализирует в первую очередь переносное значение. Оба словосочетания относятся к метонимическим эпитетам. Так, “**verdes ramas**” (букв. «зеленые ветви») – это «ветви, покрытые зеленой листвой», а “**verde viento**” (букв. «зеленый ветер») – это «ветер, который шевелит зеленые ветви» или «ветер, который шевелит ветви, покрытые зеленой листвой».

Эти образы раскрываются в том же романсе:

La higuera frota su **viento** Смоковница перетирает свой ветер
con la lija de sus **ramas** наждаком своих ветвей

Контекстуальное значение образа – «смоковница, с качающимися от ветра ветвями». В фольклоре смоковница – знак злой судьбы, зловещее предзнаменование [Малиновская 2014: 602]. Ср. с образом смоковницы из сборника «Песни» («Верлен»):

Verde rumor intacto. **Зеленый** шум нетронутый.
La **higuera** me tiende sus brazos. **Смоковница** протягивает ко мне
свои руки.

Восхищаясь Рубеном Дарио, Лорка отмечал: «Одним прилагательным он создавал шум леса» [Гарсиа Лорка 1971л: 222].

Отдельного внимания в «Романсеро» заслуживает образ ветра, характерный для испанского фольклора: «...особенно поразительный пример поэтической реалии в канте хондо – это материализация ветра, которая встречается во многих песнях. Ветер выходит на сцену в мгновения крайнего душевного напряжения; он проявляется, словно гигант, чтобы смести звезды или нагнать тучи; но ни в каких народных песнях, кроме наших, я не встречал ветра говорящего и утешающего» [Гарсиа Лорка 1971г: 67].

В отличие от образа ветра в «Сомнамбулическом романсе» “**verde viento**” (букв. «зеленый ветер») (№4), в котором прилагательное “verde” (зеленый) используется в препозиции в определяемому слову, в романсе «Пресьоса и ветер» ЦО используется в постпозиции: “**viento verde**” (букв. «ветер зеленый») (№2).

За исключением образов ветра, шевелящего листву (№4), и ветра-сатира (№2), обуславливающих использование ЦО “verde” (зеленый), в других примерах Лорка обращается к ЦО “gris” (серый).

Так, в романсе «Сан-Рафаэль» (№9) используется развернутая метафора с прилагательным “gris” (серый) в препозиции:

Pétalos de lata débil	Лепестки жести тонкой
recaman los grises puros	обрезают серые сигары
de la brisa	бриза

Вероятно, контекстуальное значение метафоры “pétalos de lata débil” (букв. «лепестки жести тонкой») (№9) – «развешанные для отпугивания птиц полоски фольги или жестянки, шелестящие на ветру, подобные лепесткам цветов». Метафора “los **grises** puros de la brisa” (букв. «серые сигары ветра») (№9) передает легкое дуновение прохладного ветра (ср. образ серого ветра на картине Боттичелли «Весна», ок. 1478 г.).

“Los **grises** puros” (букв. «серые сигары») – смещенный эпитет. Происходит от тавтологического эпитета “brisa **gris**” (бриз серый): в одном из словарных значений слово “gris” (серый) означает «холодный ветер» [DRAE 2014: 1127]. Дуновение ветра уподобляется процессу раскуривания сигар, а жестянки, гремящие на ветру, уподобляются ножам для срезания сигар. Контекстуальное значение метафоры – «жестянки, развешанные для отпугивания птиц, гремят на ветру».

Переосмысляя сюжеты древних мифов, Лорка на их основе создает свои собственные. В письме к Хорхе Гильену от 2 мая 1926 г. Лорка признавался: «“Пресьоса и ветер” – цыганский романс, представляющий собой придуманный мною миф. В этой части «Романсеро» я хочу гармонически связать цыганское мифологическое с откровенно обыденным наших дней, и получается нечто странное, но, кажется, по-своему прекрасное. Я хочу добиться того, чтобы в образах, которые я списываю с моделей, узнавались бы эти модели, проглядывались как черты живого мира, и таким способом сделать романс слитным и плотным, как камень» [Гарсиа Лорка 1971а: 161].

Также Лорка признавался Х. Гильену: «Я хотел бы, чтобы образы «Романсеро» были видениями того мира, в котором живут цыгане, они должны быть поняты ими... С первых строк видно, что миф здесь сплетен с элементами, которые можно было бы назвать реалистическими, если бы, соприкасаясь с магическим планом жизни, они не обретали бы тайный, непостижимый смысл, который сродни душе Андалусии – драматическому единоборству восточной андалусской отравы с геометрией и равновесием Рима» [Малиновская 2013: 13].

В строгом смысле образ зеленого ветра относится к образу-катахрезе. В тексте «Романсеро» присутствует еще один пример такого образа: “**verde** luna” (букв. «зеленая луна») (№11, №12).

С одной стороны, как отмечалось, это пример смещенного эпитета “moreno de **verde** luna” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12), когда ЦО “verde” (зеленый) относится к описанию цыгана Антонио и контекстуально означает «смуглый юноша, кожа которого кажется зеленоватой в лунном свете».

В то же время, прилагательное “verde” (зеленый) в препозиции к определяемому слову используется в переносном значении. Метафорический эпитет “**verde** luna” (букв. «зеленая луна») (№11, №12) может означать «огромная, блестящая, полная луна».

Схожий образ присутствует в упоминавшемся письме Лорки, в котором он описывает свои бессонные ночи. Письмо написано в период работы над Романсеро» (1925 г.): «Если б ты видел сейчас Андалусию!.. Петухи втыкают роскошные бандерильи в холки рассветов, и я смуглею от солнца и полной луны» (письмо к Х. Белью) [Гарсиа Лорка 1971a: 180]. В письме Лорка пишет: «смуглею от...**полной** луны», а в романсе: «смуглый от **зеленой** луны» (романс).

Таким образом, гипероним зеленого цвета – наиболее употребительный в «Романсеро» – используется преимущественно в переносных значениях. Отсутствие гипонимов зеленого свидетельствует о заинтересованности поэта, прежде всего, в его переносных значениях. КЦО используются в рамках

фольклорного кода и служат для передачи скрытой информации, содержащейся в фольклорных символах.

§2.2. Красный. Красный цвет, противопоставленный зеленому, используется для создания образа отдельных представителей народа (в т. ч. образа героя). Гипероним красного (“rojo”) только трижды используется в «Романсеро» и только в «приложении» «Три исторических романса». В двух случаях из трех “rojo” (красный) – это эвфемизм, обозначающий кровь. При этом гипероним зеленого в «приложении» упоминается только один раз и также в образе-эвфемизме к слову «кровь»: “un chorro de venas **verdes**” (букв. «струя из вен зеленых») (№16), т. е. «струя крови».

Хотя в основном тексте сборника гипероним красного (“rojo”) не используется, называются его четыре гипонима: “carmesí” (кармазиново-красный) (№12), “corinto” (коринфский красный) (№12), “rubor” (рубиновый красный) (№12), “encendido” (алый) (№10).

В других поэтических сборниках цветовое поле «красный» также включает большое количество гипонимов цвета: 8 из 15, указанных в словарях синонимов [DSA-Espasa 2012; DSA-SM 2006; DSA-Vox 2007], а также другие синонимы красного, определяемые как таковые толковым словарем, но не указанные в словарях синонимов (см. Приложение 2).

Если в «приложении» гипероним красного (“rojo”) используется как эвфемизм крови, то в основном тексте сборника кровь (“sangre”) указана напрямую. Всего слово “sangre” (кровь) и производные слова называются в «Романсеро» 12 раз: №3 (2 раза), №4 (3), №11 (1), №12 (2), №13 (2), №16 (1), №18 (1). Во всех случаях кровь является косвенным указанием на цвет (см. §2.2.2).

Кровь косвенно указывается и с помощью слова “herida” (рана) и его производных (7 раз): №3 (1 раз), №4 (2), №10 (1), №15 (2), № 18 (1); а также с помощью «красных» метафор с контекстуальным значением «кровь». Такие метафоры используются в эвфемистической функции сокрытия или смягчения кровавых образов, а также служат для эстетизации смерти.

Д. Харрис также отмечал почти макаберный характер «Романсеро», который почти не заметен при первом прочтении [Harris 1996]. Как показывают наши наблюдения, значительную роль в этом играет цвет.

§2.2.1. Этимологический код: образ героя. Как отмечалось, в основном тексте «Романсеро» гипероним “rojo” (красный) не используется, зато используются его четыре словарных гипонима. Три из них называются в романсе «Смерть Антоньито эль Камборио» (№12): “carmesí” (кармазиново-красный) (1), “corinto” (коринфский красный) (1), “rubor” (рубиновый красный) (1). В этих примерах гипонимы используются для создания образа одеяний.

Первый уровень кодирования: образ императора. Романс №12 повествует о столкновении цыгана Антонио с четырьмя двоюродными братьями, которые убивают его. Первым в романсе используется гипоним красного “carmesí” (кармазиново-красный):

Vañó con sangre enemiga	Омыл он вражеской кровью
su corbata carmesí ,	свой галстук кармазиновый ,
pero eran cuatro puñales	но было четыре кинжала,
у tuvo que sucumbir.	и ему пришлось уступить.

Кармазиновый красный является одним из синонимов пурпурного цвета (“púrpura”): “corinto” (коринфский красный), “grana” (карминовый красный), “granate” (гранатовый), “carmesí” (кармазиново-красный), “rojo” (красный) [DSA-SM 2006: 809]. В толковом словаре испанского языка пурпур (“púrpura”) определяется как «дорогостоящий краситель, который древние изготавливали из различных видов данного моллюска [“púrpura” – О. Т.] и ему подобных»; «предмет одежды, окрашенный в данный цвет или в красный, в составе одеяния императоров, королей, кардиналов»; «императорское, королевское, консульское, кардинальское достоинство»; а также в поэтическом стиле обозначает «кровь человека» [DRAE 2014: 1820]. Производство пурпура было длительным, сложным и дорогостоящим процессом. Эта краска была доступна только состоятельным людям. В Римской империи лишь император имел право облачаться в одежды, полностью окрашенные в пурпур [Василевич 2014: 33].

В романсе №12 Лорка использует и другой синоним пурпурного – “corinto” (букв. «коринфский красный») [DSA-SM 2006: 809]:

Lo que en otros no envidiaban, ya lo envidiaban en mí. Zapatos color corinto , medallones de marfil, y este cutis amasado con aceituna y jazmín.	Тому, что в других не вызывало их зависть, они завидовали во мне: Туфли цвета коринфского , медальоны слоновой кости, и кожу лица, замешанную с маслинами и жасмином.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Толковый словарь испанского языка определяет коринфский как «цвет коринфского изюма, темно-красный, близкий к фиолетовому» [DRAE 2014: 638]. Туфли (“zapatos”) – атрибут состоятельного человека. Определение цвета обуви как коринфского, относящегося к пурпурным оттенкам, подчеркивает их дороговизну. Кроме того, коринфский красный ассоциируется с миром Древней Греции (“Corinto” – букв. название греческого города Коринф [DRAE 2014: 638]), что подчеркивает аристократизм героя.

Указание на цвет не всегда контекстуально однозначно. В таких случаях Лорка прибегает к аналитическим конструкциям со словом “color” (цвет): «color + существительное» или «color + предлог de + существительное», в которых используются как КЦО, так и СЦО. По нашим наблюдениям, в своем лирическом творчестве Лорка 15 раз обращается к аналитическим формам для указания на цвет: «существительное + color + существительное» (6), «существительное + color + предлог de + существительное» (9). В «Романсеро» такие конструкции используются дважды: “zapatos color corinto” (букв. «туфли цвета коринфского»), “color de vena y Danubio” (букв. «цвета вены и Дуная»).

Сходный пример приводит Л. В. Успенский из третьей главы (XXXVIII) «Евгения Онегина» А. С. Пушкина в строках о Татьяне, которая, спасаясь бегством от Онегина:

Кусты сирен переломала,
по цветникам летя к ручью

[Пушкин 1986а: 240].

Слово «сирень» один только раз употребляется Пушкиным, что само по себе наталкивает на мысль о том, что обыкновенное сегодня растение не было столь распространено в пушкинскую эпоху. Эту мысль подтверждает и форма, в которой Пушкин говорит о сирени: «кусты сирен». Говоря о знакомом растении, человек вряд ли скажет «дерево береза», а о незнакомом – вполне, например, «дерево араукария» [Успенский 1974: 269]. Подобное явление иллюстрирует и пример с “color corinto” (цвет коринфский).

Конструкции подобного типа: “vestido color pulga” (платье цвета блохи), “luces escarlata” (огни алые) – в свое время осуждались колумбийским грамматистом Р. Х. Куэрво (1872), но получили широкое распространение в современном литературном испанском языке [Васильева-Шведе, Степанов 1972: 99].

При этом цвет “corinto” (коринфский красный) относится к синонимам пурпурного цвета [DSA-SM 2006: 809] и указывает на дорогостоящую вещь, атрибут богатого человека, аристократа, даже императора, которому поэт уподобляет Антонио за бесстрашие перед лицом смерти.

В целом, Лорка обращается к аналитическим ЦО со словом “color” (цвет), когда ему необходимо использовать в качестве выразительных КЦО слова, которые еще либо не мыслятся всеми читателями как обозначения цвета, либо и вовсе ими пока не являются.

В обоих случаях поэт использует аналитические конструкции в описании особ царского рода: иудейской царевны Фамарь и цыгана Антонио, по благородству и бесстрашию уподобляемого поэтом императору. Аналитическое ЦО участвует в создании царственных образов и служит для ассоциативной связи подобных образов и создании скрытого сквозного сюжета сборника [Тихонова 2016б].

Автопрецедентные феномены являются средствами объединения разных произведений писателя в один метароман (или «надроман») [Васильев 2013: 138].

В тексте «Смерти Антоньито...» (№12) называются и другие атрибуты героя, определяющие его как богатого и благородного человека: “medallones de marfil” (медальоны из слоновой кости). Поэт описывает героя как человека с бледным лицом и холеной кожей: “este cutis amasado con aceituna y jazmín” (букв. «кожа лица, замешанная с маслинами и жасмином»), что подчеркивает благородное происхождение героя. Бледный оттенок кожи характерен для аристократов, не проводивших время в работах под палящими лучами солнца, как крестьяне с загорелыми (даже загорелыми) лицами.

В романсе есть и другие свидетельства высокого происхождения героя. Сам поэт, обращаясь к Антонио, называет его достойным императрицы:

-¡ Ay, Antoñito el Camborio	Ай, Антоньито эль Камборио,
digno de una Emperatriz!	достойный Императрицы!

Так, поэт воздвигает героя на уровень императора, так как только император мог быть достоин внимания императрицы.

При описании смерти Антонио его профиль уподобляется императорскому:

Tres golpes de sangre tuvo	Три кровавых удара вынес
у se murió de perfil .	и умер в профиль .
Viva moneda que nunca	Живая монета , которая никогда
se volverá a repetir.	уже не повторится.

Профиль императора чеканился на монетах, а значит, герой романса №12 уподобляется императору. Благородство героя подтверждают и слова самого поэта: «Сборник в целом, хотя и называется цыганским, – это поэма об Андалусии. Я называю ее цыганской, потому что цыган – это самое высокое, самое глубокое, самое аристократичное в моей стране, самое характерное в какой-то степени; хранитель жара, крови и азбуки андалусской и всемирной правды» [Logsa: 358-366]. Образ героя-императора связывает романс (№12) с романсом «Фамарь и Амнон» (№18), герои которого принадлежат к царской крови. Фамарь и Амнон – дети ветхозаветного царя Давида от разных жен (2Цар. 13).

Второй уровень кодирования: восстановленная честь. Помимо сопоставления гипонимов цвета между собой (и косвенное сопоставление гипонимов с гиперонимом цвета), в романсе №12 Лорка использует контекстуальное противопоставление “rojo” (красный) – “sangre” (кровь):

Vañó con sangre enemiga	Омыл он кровью вражеской
su corbata carmesí,	свой кармазиновый галстук,
pero eran cuatro puñales	но было четыре кинжала,
y tuvo que sucumbir.	и ему пришлось уступить.

«Вражеская кровь» (“sangre enemiga”) помимо значения цвета содержит контекстуальное значение «прекрасный». Так, в романсе «Схватка» (№3) «вражеская кровь» (“sangre contraria”) имеет значение «прекрасный» (“bello”):

En la mitad del barranco	Посреди оврага
las navajas de Albacete,	ножи Альбасете,
bellas de sangre contraria,	прекрасные чужой кровью,
relucen como los peces.	блистают, как рыбы.

Нож, блистающий вражеской кровью, – синоним доблести и достоинства.

Он означает победу в сражении. Лорка отмечал: «В романсе «Схватка мавров» [первое название романса – О. Т.] выражена эта глухая, скрытая борьба, происходящая в Андалусии и во всей Испании, борьба группировок, которые нападают друг на друга, не отдавая себе отчет почему, по мистическим причинам: из-за розы, из-за взгляда, из-за того, что кому-то на щеку вдруг села мошка, из-за любви, случившейся два века назад» [Лорка: 358-366].

В таких стычках противники часто погибали, но попасть в плен было недопустимо. Тем не менее, в романсе «Взятие под стражу Антоньито...» (№11), предшествующем романсу «Смерть Антоньито...» (№12), герой был взят в плен пятью жандармами. Лорка обращается к герою с упреком:

-Antonio, ¿quién eres tú?	Антонио, да кто ты такой?!
Si te llamas Camborio,	Если бы тебя звали Камборио,
hubieras hecho una fuente	ты бы сделал фонтан
de sangre con cinco chorros.	из крови с пятью струями.
Ni tú eres hijo de nadie,	Ни сын ты никому,

ni legítimo Camborio.

ни настоящий Камборио.

¡Se acabaron los gitanos

Перевелись цыгане,

que iban por el monte solos!

которые ходили в горы одни!

Как отмечалось, Антонио – единственный герой, который, по признанию самого Лорки [García Lorca 2009: 116], обращается к автору напрямую:

-¡Ay **Federico García,**

Ай, Федерико Гарсиа,

llama a la guardia civil!

зови жандармерию!

Упоминание имени автора усиливает значимость образа Антонио. Это также способствует интертекстуальному расширению «Романсеро», когда в его образный ряд включаются элементы действительности, в данном случае, имя самого автора. Кроме того, таким образом, усиливается драматическое начало «Романсеро».

Романс «Взятие под стражу Антоньито...» (№11) и «Смерть Антоньито» (№12) – пример прямого указания на присутствие сквозного скрытого сюжета сборника, что подчеркивается повтором имени героя в «сильной позиции» (в названии этих романсов). В романсе №11 «Взятие под стражу Антоньито...» герой обещен недостойным поведением, а в романсе №12 «Смерти Антоньито...» герой падает замертво в неравной схватке. Ему удастся ранить врагов и, омыв вражеской кровью красный галстук, восстановить запятнанную честь. Так, имплицитный красный «кровь» приобретает контекстуальное значение «восстановленной чести».

Сюжеты романсов №11 и №12 связываются повторением имени героя не только в их строфах, но и в названиях романсов. Эта связь усиливается повторением портретных черт героя: “moreno de **verde** luna” (букв. «смуглый от луны зеленой») (№11, №12). Зеленый цвет, используемый для описания внешности героя, связывает его с обобщенным образом народа, передаваемым с его помощью.

Третий уровень кодирования: образ сакральной крови. В романсе (№12) присутствует еще одно обращение к слову «кровь»:

Tres golpes de sangre tuvo

Три удара кровавых вынес

у se murió de perfil.

и умер в профиль.

Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.

Живая монета, которая никогда
уже не повторится.

Цифра «три» – устойчивый христианский символ, относящийся к Богу, Троице [Аверинцев 2006: 448]. Кроме того, на Распятии Христа часто изображают прибитым к кресту не четырьмя, а тремя гвоздями (см. Грюневальд М. «Изенгеймский алтарь»). Так в данном контексте присутствует аллюзия на пролитую кровь Спасителя, который пришел в этот мир как обещанный «Царь иудейский», что и было начертано на кресте во время казни (Мф 27:37). В этом контексте императорские атрибуты героя приобретают священный коннотат [Бычков 1975].

Образ “**tres golpes de sangre**” (букв. «три удара кровавых») (№12) в значении «пролитая кровь» соотносится с образом “**tres balas de almendra verde**” (букв. «три пули миндаля зеленого») из романа «Сан-Габриэль» (№10). В обоих случаях присутствует аллюзия на три раны на теле Христа. Образ распятия эксплицируется в романе «Схватка» (№3):

Ahora monta **cruz de fuego**
carretera de la muerte.

Сейчас воздвигает **крест из огня** –
смертный путь.

Третий гипоним красного “**rubor**” (букв. «рубиновый красный») в романе №12 определяется в основном словарном значении как «покраснение лица от стыда», «стыд», а в дополнительном – как «цвет алый или красный очень яркий» [DRAE 2014: 1943]. Гипоним цвета используется для описания одеяний ангелов, погребавших героя:

Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.

Ангел странствующий кладет
его голову на подушку.

Otros **de rubor** cansado
encendieron un candil.

Другие, в **рубиново-красном** уставшем,
зажгли свечу.

Эта сцена – аллюзия евангельский эпизод с женами-мироносицами, после Воскресения обнаружившими пустой гроб и ангела у изголовья покинутого ложа (Мф 28:1-7). Этимология слова “**rubor**” (рубиновый красный) восходит к латыни [DRAE 2014: 1943]. В средние века это слово использовалось в церкви для обозначения литургических цветов: «В западном искусстве выбор цвета

обусловлен влиянием христианского символизма, т. к. у церкви была своя палитра традиционных цветов. Первые оттенки, зависящие от литургического сезона, появились еще в IV веке, и уже в 1200-х годах Папой Иннокентием III была систематизирована палитра, состоящая из черного, белого, красного, зеленого и лилового. Эти цвета используются и по сей день и официально носят латинские названия. Белый – “albus” – надевают на большие праздники – Рождество и Пасху, и на дни чествования святых. Красный – “ruber” – символизирующий кровь, надевают в праздничные дни мучеников. Зеленый – “viridis” – символизирует жизнь и используется в обычные дни, а лиловый – “violaceus” – надевается только в Великий пост и канун Рождества. Черный – “niger” – надевается для похоронных месс, в дни поминовения усопших и в Страстную пятницу, день, когда был распят Христос» [Фрейзер, Бэнкс 2012: 14].

Таким образом, “*ángeles de rubor cansado*” (букв. «ангелы в рубиново-красном уставшем») – это «ангелы в одеждах литургического рубиново-красного цвета, затертого от древности». Сцена погребения героя ангелами изображается и в романсе «Схватка» (№3):

<i>Ángeles negros traían</i>	Ангелы черные приносили
<i>pañuelos y agua de nieve.</i>	платки и воду из снега.

Похожи даже имена героев этих двух романсов: Хуан Антонио де Монтилья (№3) и Антонио Торрес Эредиа, сын и внук Камборио (№12). Эти имена могут быть и частями одного имени: Хуан Антонио Торрес Эредиа де Монтилья, де Камборио. Эксплицитно Лорка связывает только сюжеты двух романсов (№11) и (№12): «Смерть **Антоньито** эль Камборио» (№12) и «Взятие под стражу **Антоньито** эль Камборио на пути в Севилью» (№11). Однако эти романсы схожи по создаваемому настроению и сюжету с романсом №3. Фамилия «эль Камборио» также называется и в «Романсе об испанской жандармерии» (№15), в котором описывается женщина по имени Роса де лос Камбориос, которая могла бы быть и матерью Антонио эль Камборио.

В романсе «Схватка» (№3) красный выражен имплицитно в серии образов с прямым или контекстуальным указанием на кровь: “las navajas de Alabacete, bellas de **sangre** contraria” (ножи из Альбасете, прекрасные кровью вражеской), “los muslos **heridos** de los jinetes” (бедра раненые всадников), “una **granada** en las sienes” (букв. «гранат на его висках») в значении – «отверстая рана». При этом имплицитный красный цвет противопоставлен гиперониму “verde” (зеленый), с помощью которого создается образ азартной игры (игры в карты) и образ «судьба как случай». В отличие от романса «Смерть Антоньито...» (№12), в котором зеленый используется для описания сцены, предшествующей сцене гибели героя, в романсе «Схватка» (№3), этот цвет используется для описания сцены, последовавшей за сценой гибели.

Таким образом, скрытое сопоставление гипонимов красного с гиперонимом цвета позволяет выявить дополнительные признаки, определяющие их значение в контексте. Все отличительные признаки оттенков красного связаны с этимологией ЦО с ограниченной сферой использования. Красные элементы одежды в описании героя (“*corbata carmesí*” – букв. «галстук кармазиново-красный», “*zapatos color corinto*” – букв. «туфли цвета коринфского») – атрибуты аристократа, указывающие на принадлежность героя к царскому роду. Образ царя получает священный коннотат в образе сакральной крови (“*sangre*”). Образ священной пролитой крови усиливается образом красных литургических одеяний ангелов (“*rubor*” – «рубиновый красный»). Образ красных одежд используется и в романсе №18 «Фамарь и Амнон»: “**paños** blancos enrojescen” (букв. «одежды белые краснеют») и помимо значения «царские одежды» содержит значение «одежды, залитые кровью».

Образы царственных и литургических одежд позволяют пересмотреть сюжет романса в ретроспективе с точки зрения священного писания. Если в обобщенном образе народ уподобляется образам мучеников и святых (№16), то образ отдельных его представителей (образ героя) переосмысливается как образ невинной жертвы (№12, №3). Тема пролитой крови является одной из

центральных в сборнике и способствует выявлению основных событий скрытого сюжета «Романсеро» [Тихонова 2014; Díaz 2014].

§2.2.2. Косвенное обозначение красного “sangre” (кровь). Кровь является одним из древнейших предметных указаний на цвет [Базыма 2005: 19]. Ср. использование слова «кровь» в качестве указания на цвет в триаде «белый – черный – красный» в «Слове о полку Игореве» [Колесов 1986: 222] или в ирландском эпосе статья «Кровь на снегу» [Михайлова 1996]. В нескольких толковых словарях испанского языка существительное “sangre” (кровь) используется для определения красного цвета, «цвета крови» [Vox Lagousse 2007; Moliner 1986: 1053].

Как отмечалось, в «Романсеро» гипероним красного (“rojo”) дважды используется как эвфемизм к слову «кровь». Существительное “sangre” (кровь) и производный глагол “sangrar” (истекать кровью) в «Романсеро» упоминается 12 раз в описании раненых или погибших: производный глагол “sangrar” (истекать кровью) (1), генитивная конструкция “de sangre” (из крови) (6), конструкция “con sangre” (кровью) (1), в остальных случаях слово используется в качестве подлежащего либо прямого дополнения (4).

В основной антитезе «Романсеро» «зеленый – красный» красный цвет противопоставляется зеленому именно как цвет крови. При этом слово «кровь» редко используется как прямое указание на цвет, однако оно всегда косвенно подразумевает присутствие красного цвета. Этот факт подтверждается и тем, что слово «рана», его производные и большая часть КЦО красного в метафорах-эвфемизмах, основываясь на цветовом тождестве, используются для указания на кровь: “herida” (букв. «рана») (№4), “heridas” (букв. «раны») (№10, №15); “heridos” (букв. «раненные») (№3), “malherido” (букв. «тяжело раненный») (№15) в значении «окровавленный», исключение – “heridas” (букв. «раны») (№18) и “herían” (букв. «ранили») (№4) в значении «окрашивали в красный цвет», «рассвет».

Итак, цветовая характеристика слова “sangre” (кровь) актуализируется косвенным образом. Исключение – образ “bañó con sangre enemiga su corbata

carmesí” (букв. «омыл он кровью вражеской свой галстук кармазиновый») (№12). Слово “sangre” (кровь) используется не в генитивной конструкции, а в конструкции с предлогом “con” (с), передающей значение падежа, в латыни называемого инструментал. Значение цвета в этом слове усиливается СЦО “carmesí” (кармазиново-красный).

Образ пролитой крови в «Романсеро» помимо описанной связи с числом «три» (образ сакральной крови) часто используется в комбинациях с цифрами «четыре» и «пять». Например, в романсе «Смерть Антоньито...» (№12):

Tres golpes de sangre tuvo	Три удара кровавых вынес
у se murió de perfil.	и умер в профиль.

Число «три» в этом в контексте вступает в противоречие с числом «четыре» из предыдущего контекста:

Vañó con sangre enemiga	Омыл он вражеской кровью
su corbata carmesí,	свой галстук кармазиновый,
pero eran cuatro puñales	но было четыре кинжала,
у tuvo que sucumbir.	и ему пришлось уступить

Герой вынес только три удара, в то время как было четыре ножа (принадлежащих его четверым братьям).

Чередование чисел «три» и «четыре» присутствует и в андалусской песне, повествующей о смертельно раненном тореро [Гарсиа Лорка 1971ж: 83]:

Amigos, que yo me muero;	Друзья, вот я умираю;
amigos, yo estoy muy malo.	друзья, я уже очень плох.
Tres pañuelos tengo dentro	Три платка уже в моей ране
у este que meto son cuatro .	и этот, что кладу, – четвертый .

Л. В. Успенский на широком топонимическом материале, отражающем особенности человеческого мышления, показывает, что повсеместно народы, независимо от своих религиозных убеждений, считают числа 3, 5, 7, 40 магическими. Остальные числа, так или иначе, носят иной характер, в том числе являются как бы номенклатурными [Успенский 1988: 78]. В. Н. Топоров отмечает, что если число «три» символизирует динамическую целостность, то

число «четыре» – образец статической целостности, идеально устойчивой структуры [Топоров 1980: 629; Топоров 1995: 234].

Таким образом, когда поэт говорит «четыре», это число может обозначать точное количество, а не символическое число. Четыре кинжала в данном контексте соответствуют четверем братьям героя. Подтверждение этого – слова цыгана, отвечающего на вопрос Лорки:

¿Quién te ha quitado la vida cerca del Guadalquivir?	Кто отнял у тебя жизнь поблизости Гвадалкивира?
-Mis cuatro primos Heredias Hijos de Benamejí.	Мои четыре брата Эредиа, сыновья Бенамехи.

Четыре убийцы присутствуют также и в интертекстуальном расширении «Романсеро»: в «Диалоге Амарго» (из «Поэмы о канте хондо»). Всадник, олицетворяющий смерть, предлагает герою по имени Амарго принять от него в дар нож, сделанный его тремя братьями:

Jinete. Yo vengo de Málaga.	Всадник. Я еду из Малаги.
Amargo. Bueno.	Амарго. Славно.
Jinete. Allí están mis hermanos.	Всадник. Там мои братья.
Amargo. (Displícite.) ¿Cuántos?	Амарго. (Угрюмо.) Сколько?
Jinete. Son tres . Venden cuchillos.	Всадник. Трое . Продают ножи.

Ese es el negocio.

Это их доходное дело.

О смерти Амарго в «Диалоге» прямо не говорится, но понятно, что герой обречен. В романсе «Схватка» (№3) также указывается на то, что в одной группе было четыре человека:

-Señores guardias civiles: aquí pasó lo de siempre.	-Сеньоры жандармы, тут случилось, что и всегда.
Han muerto cuatro romanos y cinco cartagineses	Умерло четверо римлян и пятеро карфагенян.

В романсе «Погибший от любви» (№13) мальчик, прозревающий собственную смерть, говорит матери о четырех факелах, имплицитно указывающих на количество убийц:

-En mis ojos, sin querer,	-В моих глазах помимо моей воли
---------------------------	---------------------------------

relumbraban **cuatro faroles**.

Será que la gente aquella

estará fraguando el cobre.

В сцене нападения эти четыре огня означают настойчивые поиски жертвы:

Bueyes y rosas dormían.

Sólo por los corredores

las cuatro luces clamaban

con el furor de San Jorge.

Как отмечалось, в романсе об Антонио число «три» является символическим и может обозначать 2, 3, 5, 100 ударов. Таким образом, чередование чисел в сочетании со словом кровь позволяет восстановить детали убийства главного героя, от носящегося к скрытому сквозному сюжету «Романсеро».

§2.2.3. ЦО с контекстуальным значением «кровь». Помимо прямого упоминания слова «кровь» (“**sangre**”), его производных, а также слов, ассоциативно (и метонимическим) связанных с ним, например, слова «рана» (“**herida**”) и его производных, Лорка часто обращается к субстантивным и глагольным, простым и развернутым метафорам с контекстуальным значением «кровь», «рана».

Эти метафоры по большей части субстантивны, а в качестве КЦО выступают предметы с цветовой характеристикой «красный»: “**rosa**” (букв. «роза») (№4), “**corales**” (букв. «кораллы») (№18), “**vino**” (букв. «вино») (№18), “**granada**” (букв. «гранат») (№3) в значении «кровь». Метафорический перенос основан на цветовом тождестве (метонимический перенос) крови и сравниваемых предметов. Такие метафоры выполняют эвфемистическую функцию сокрытия сцен насилия, их смягчения или выполняют функцию эстетизации смерти.

Метафоры с использованием гиперонима “rojo” (красный). В романсе «Мученичество Св. Олайи» (№16), кровавые раны героини уподобляются красным отверстиям:

Por los rojos agujeros

donde sus pechos estaban

se ven cielos diminutos

y arroyos de leche blanca.

По красным отверстиям,

где были ее груди

видны небеса уменьшенные

и ручьи молока белого

Препозиция прилагательного “rojo” (красный) актуализирует переносный смысл слова: «окровавленный». При этом ЦО “rojo” (красный) выполняет эвфемистическую функцию: слово «кровь» не называется, указывается только ее признак – красный цвет.

Контекстуальное значение ЦО “rojo” (красный) усиливается противопоставлением с ЦО “blanco” (белый). Тавтологический эпитет “leche **blanca**” (букв. «молоко белое») (№16) используется, чтобы избежать неточности в толковании образа. Речь идет не о ручьях, чьи воды подобны молоку, а о молоке, чьи струйки подобны ручьям.

В последнем романсе «Фамарь и Амнон» (№18) изображается сцена надругательства Амнона, сына царя Давида, над его сводной сестрой царевной Фамарь:

Raños blancos **enrojecen**

en las alcobas cerradas

Одежды белые **краснеют**

в спальнях закрытых

Контекстуальное значение эвфемистической метафоры – «одежды белые заливаются кровью» (здесь также имеет место метонимический перенос по цвету) Как и в романсе об Олайи (№16), значение ЦО «красный» усиливается с помощью противопоставления «красный» – «белый». Однако в этом примере подчеркивается изменение цвета: простыни заливаются кровью. Глагол “enrojecer” (букв. «краснеть») означает «заливаться кровью», «терять невинность». В поэтических сборниках Лорка только раз обращается к глаголу, производному от гиперонима цвета (“enrojecer” – «краснеть», «становиться красным»).

Флористические субстантивные метафоры с КЦО красного. В мировой лирике роза широко используется в символических значениях. У. Эко, иллюстрируя «затертость» особенно популярных символов, приводит в пример розу: «...роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что

смысла у нее почти нет» [Эко 2012: 12]. Поэтому Лорка подходит к использованию этого образа практически, часто делая его основой для метафорического уподобления по цвету и по форме и почти не используя его чисто символическое содержание.

В «Сомнамбулическом романсе» (№4) в описании возвращения раненого героя его приятель замечает:

Trescientas rosas morenas

Триста роз темных

Lleva tu pechera blanca

на твоём нагруднике белом

Контекстуальное значение метафоры – «множество пятен от запекшейся крови на твоей белой рубашке». Подтеки крови на одежде юноши уподобляются по цвету и по форме розам. Красный цвет роз уточняется гипонимом черного “morenas” (букв. «темные»), который означает запекшуюся кровь. Гипоним “morenas” (букв. «темные») косвенно указывает время ранения: за несколько часов до описываемой сцены, так как кровь героя уже запеклась.

Число “trescientas” (букв. «триста») контекстуально означает «огромное множество». Это косвенное свидетельство тяжести ранения, так как одна рана оставляет триста пятен на одежде героя:

¿No veis la **herida** que tengo

Не видишь **рану** мою

desde el pecho a la garganta?

от груди и до горла?

В романсе «Пресьоса и ветер» (№2), в котором повествуется о ветре-сатире, преследующем цыганку Пресьосу, используется метафора: “la **rosa azul de tu vientre**” (роза синяя твоего чрева). Роза – распространенный эвфемизм наготы в женских образах. Как и другие цветы, роза часто используется Лоркой как эвфемистическое описание чувственных сцен. Для поэта характерна целомудренная трактовка подобных тем. Эпитет “azul” (синяя) часто используется Лоркой для указания на деву, что усиливает связь с мифологическим образом девы-нимфы.

В романсе «Сан-Рафаэль. Кордова» (№9) в сцене, изображающей детей, купающихся в реке и дразнящих рыбу, используется метафора с КЦО “vino” (букв. «вино»):

para fastidiar al pez

чтобы досадить рыбе

en irónica pregunta

ироничным вопросом,

si quiere **flores de vino**

хочет ли она **цветы из вина**

o saltos de media luna

или прыжки половинкой луны

Контекстуальное значение метафоры “**flores de vino**” (букв. «цветы из вина») (№9) – «пролитая кровь убитых, сброшенных в воду». Метафора основана на подобии по форме (“flores” – «цветы») и по цвету (“vino” – «вино»). Вино – распространенное скрытое указание на кровь [Кирло 2010: 89]. Растекающаяся в воде причудливыми узорами кровь уподоблена пролитому вину (“flores de vino” – цветы из вина). Эвфемистическая метафора указывает на то, что убитые ночью в Кордове сбрасываются в реку: следствие указывается вместо причины.

В другом примере слово “flor” (цветок) также используется в качестве обозначения красного цвета: “lleno de manos cortadas y coronitas **de flores**” (букв. «полное рук отсеченных и венцов из цветков») (№13). Метафора “**coronitas de flores**” (букв. «венцы из цветков») (№13), скорее всего, означает «рваные раны на месте отсеченных рук». Слово “flor” (цветок) содержит значения цвета и формы, выполняя эвфемистическую функцию. Однако цвет его передается имплицитно в предшествующем контексте: “lleno de manos cortadas” (букв. «полное рук отсеченных»), что подразумевает «окровавленные руки».

В романсе «Схватка» (№3) изображается драка игроков в карты, заканчивающаяся смертью всех ее участников. В одной из двух простых флористических метафор используется имплицитный красный цвет:

Juan Antonio el de Montilla

Хуан Антонио де Монтилья

rueda muerto la pendiente

катится мертвый по склону -

su cuerpo lleno de lirios

его тело полно ирисов,

у una **granada** en las sienas

и **гранат** на висках

Контекстуальное значение метафор “su cuerpo lleno de lirios y una granada en las sienas” (№3) – «его тело все в кровоподтеках (синяках) и с отверстой раной на висках». Метафора “lleno de lirios” (полное ирисов) основана на подобии по цвету и по форме. Толковый словарь определяет цвет ирисов как фиолетовый: «большие цветки с шестью синими или фиолетовыми лепестками»

[DRAE 2014: 1347]. Кровоподтеки (синяки) на теле героя уподобляются ирисам по цвету и по форме (большие синие пятна, подобные цветку).

Метафора “у una granada en las sienas” (и гранат на висках) основана на подобии по цвету и по форме кровотокающей ране. Х. Кирло в «Словаре символов» отмечает: «...доминирующее значение граната, скорее, обуславливается не его цветом, а формой и внутренней структурой» [Кирло 2010: 125].

Контекстуальное значение метафоры – «отверстая рана». Яркий оттенок граната с блестящими зернами уподобляется капелькам незапекшейся крови, косвенно указывающей на то, что рана была нанесена недавно. Тело героя изображается через мгновение после убийства. В «Осенней песне» из «Книги стихов» Лорка также использует слово “granada” (гранат) в значении «рана»:

La granada es prehistoria	Гранат – это предыстория
de la sangre que llevamos,	крови, которая в нас,
la idea de sangre, encerrada	идея крови, запертая
en glóbulo duro agrio.	в крованом шарике твердом и терпком.

В романсе «Фамарь и Амнон» (№18) также используется развернутая метафора с КЦО “corales” (букв. «кораллы»):

Corales tibios dibujan	Кораллы теплые рисуют
arroyos en rubio mara	ручьи на светлой карте

Контекстуальное значение эвфемистической метафоры – «теплые струйки крови текут по бледному телу». Флористическая метафора основана на уподоблении струек крови по форме и по цвету кораллам: “corales tibios” (букв. «кораллы теплые»). Кровь стекает по телу, создавая узор, напоминающий изображение ручьев на карте: “dibujan arroyos en rubio mara” (букв. «рисуют ручейки на светлой карте»). ЦО “rubio” (светлый) обычно употребляется как определение цвета кожи или волос, что способствует соотнесению метафоры “rubio mara” (светлая карта) с холеным белым телом царевны Фамарь.

В отличие от эвфемистических флористических метафор, метафоры “muslos de **amapola**” (букв. «бедра из мака») (№7) и “voz de **clavel** varonil” (букв. «голос гвоздики мужественной») (№12) используются для создания

портрета героев. В этом случае их значение восходит к фольклорной символике и служит для скрытой оценки героя.

Образ “**muslos de amapola**” (букв. «бедро из мака») (№7) означает «слишком скоро увянувшие, подобно сорванному маку» (сорванный цветок вянет сразу [Гелескул, Малиновская 1987б: 638]), «зардевшиеся от стыда» (ср. с глаголом “**amarolar**” – «покраснеть, зардеться от стыда» [DRAE 2014]), а также представляет героиню как простую женщину [Мед 2007: 135].

Образ “**voz de clavel varonil**” (букв. «голос из гвоздики мужественной») (№12) создает образ «прекрасного» героя. В Испании гвоздика считается самым красивым цветком и используется для положительной характеристики здорового, красивого человека [Мед 2007: 135]. Ср. образ гвоздики в фольклоре:

Entre los árboles todos	Среди деревьев всех
se señorea el laurel,	господствует лавр,
entre las mujeres Ana,	среди женщин – Анна,
entre las flores clavel	среди цветов – гвоздика .

Ср. с образом гвоздики из стихов Тирсо де Молина: “**el clavel lindo en color**” (гвоздика, прекрасная по цвету). В фольклоре гвоздика – символ страсти [Гелескул, Малиновская 1987б: 640-645].

Развернутые метафоры с КЦО “sangre” (кровь). Несмотря на использование слова “**sangre**” (кровь), такие метафоры выполняют функцию смягчения жестоких сцен. В романсе «Мученичество» (№16) употребляется развернутая метафора:

Mil arbolillos de sangre	Тысяча деревцев из крови
le cubren toda la espalda	покрывают всю ее спину
y oponen húmedos troncos	и противопоставляют влажные стволы
al bisturí de las llamas.	ланцету пламени.

Контекстуальное значение метафоры – «кровь влажными струйками растекается по спине, обожженной пламенем». По преданию, 13-летняя испанка Евлалия (304 г.) из римской провинции Лузитания была подвергнута пыткам огнем и крюками за исповедание христианства и за отказ признать римских

богов. Первое упоминание о Евлалии принадлежит римскому поэту Пруденцию (V в.) [ПЭ 2008: 150-152].

Развернутая метафора состоит из двух частей. В первой разветвленные струйки крови уподобляются по форме кронам деревьев со множеством ветвей: “mil arbolillos de sangre” (букв. «тысяча деревцев из крови») (№16). Во второй части этот образ развивается: “oponen húmedos troncos al bisturí de las llamas” (букв. «противопоставляют влажные стволы ланцету пламени») (№16). “Húmedos troncos” (влажные стволы) означает «струйки крови». “Bisturí de las llamas” (ланцет пламени) – контекстуальный синоним «боль от пламени пыточных факелов». Влага (“húmedo”) противопоставляется пламени (“llamas”), красный крови (“mil arbolillos de sangre” – букв. «тысяча деревцев из крови») – красноте обожженного тела (“de las llamas” – букв. «пылающее (тело)»).

Эта метафора похожа с метафорой “corales tibios dibujan arroyos en rubio mara” (кораллы теплые рисуют ручьи на светлой карте) (№18). Однако вместо атрибутивной метафоры “corales tibios” (кораллы теплые) Лорка использует генитивную “arbolillos de sangre” (деревца кровавые). Значения обеих метафор складываются из сем «красные», «струйки», «разветвленные». В метафоре “arbolillos de sangre” (деревца кровавые): “arbolillos” (деревца) – «разветвленные», “sangre” (кровь) – «красные» и «струйки». В метафоре “corales tibios” (кораллы теплые): “corales” (кораллы) – «разветвленные» и «красные»; “tibios” (теплые) – «струйки».

Другая развернутая метафора также относится к рассмотренному романсу «Фамарь и Амнон» (№18):

Mis hilos **de sangre** tejen

Мои нити **из крови**

volantes sobre tu falda

ткуют воланы на твоей юбке

Контекстуальное значение эвфемистической метафоры – «струйки крови неровными линиями стекают на юбку», т. е. изображается кровь поцарапанного Амнона, стекающую на одежду Фамарь. Метафора также подобна по структуре предыдущим:

Mil arbolillos de sangre le cubren toda la espalda (№16)
Corales tibios dibujan arroyos en rubio mara (№18)

Mis hilos de sangre tejen volantes sobre tu falda (№18)

«Зеленый» в описани крови. В романсе «Мученичество Св. Олайи» (№16) также используется эвфемистическая метафора, косвенно указывающая на кровь:

Un chorro de venas verdes

le brota de la garganta.

Без упоминания красного цвета или его контекстуальных синонимов

создается образ фонтана из крови. Ср. с образом из романса №12:

Si te llamas Camborio,

hubieras hecho **una fuente**

de sangre con cinco chorros.

Образ алого рассвета. В противоположность эвфемистической функции

«красной» метафоры с контекстуальным указанием на кровь, образы кровавых ран в метафорах, изображающих рассвет, усиливают выразительность образа. Так, в романсе «Фамарь и Амнон» (№18) для создания образа рассвета используется развернутая метафора с КЦО красного “herida” (букв. «рана»):

La sierra se ofrece llena

de heridas cicatrizadas,

o estremecida de agudos

cauterios de luces blancas.

Контекстуальное значение метафоры – «алые лучи восходящего солнца

постепенно становятся белыми и меняют цвет горных вершин, покрытых снегом». Образ “**heridas cicatrizadas**” (букв. «зарубцевавшиеся раны») (№18) – контекстуальный синоним «снежных вершин»: острые вершины гор уподобляются рубцам шрамов. Образ содержит скрытое указание на протяженность во времени и на изменение цвета: красный отблеск рассвета на склонах гор уподобляется ранам, а белый вершин – позднему рассвету, когда свет становится не красным, а белым. Вторая часть метафоры – “estremecida de agudos cauterios de luces **blancas**” (букв. «содрогнувшаяся от острых прижигающих лучей белых») (№18) – усиливает образ красной горной цепи в

Струя из вен зеленых

Бьет из ее горла.

Если бы тебя звали Камборио,

ты бы сделал **фонтан**

из крови с пятью струями.

Горная цепь предстает пред взором

полная ран зарубцевавшихся

или содрогнувшаяся от острых

прижигающих лучей белых.

свете зари. Образ «белый свет» (исп. “*luces blancas*”) А. А. Потебня определял как первоначальную тавтологию [Потебня 1989: 285].

В первой части горы уподобляются кровавым ранам, а во второй – изображаются «прижигающие» лучи восходящего солнца, меняющего красный цвет на белый. С помощью образа “**heridas** cicatrizadas” (букв. «зарубцевавшиеся раны») указывает на переход от алой фазы рассвет к белой.

Напротив, глагол “**herir**” (ранить) в образ рассвета указывает на переход от белой стадии рассвета к алой в «Сомнамбулическом романсе» (№4):

Mil panderos de cristal

Тысяча хрустальных бубнов

herían la madrugada.

ранили рассвет.

Контекстуальное значение развернутой метафоры – «бесчисленное множество росинок свидетельствовали о наступлении зари, окрашивающей предрассветное небо в алый цвет». Глагольная метафора “**herían la madrugada**” (букв. «ранили рассвет») (№4) основана на уподоблении алой зари кровавым ранам. Контекстуальное значение глагола “**herir**” (букв. «ранить», «заливать кровью») – «окрашивать небо на рассвете в красный цвет».

В «Сомнамбулическому романсе» (№4) присутствует антитеза двух образов рассвета: красного и белого. Красный используется во второй части для расширения образа раненого героя: “**vengo sangrando**” (иду, истекая кровью) (№4), “**la herida que tengo**” (моя рана) (№4), “**dejando un rastro de sangre**” (оставляя кровавый след) (№4).

В первой части, повествующей о погибшей возлюбленной героя, изображен белый рассвет: “**que abre el camino del alba**” (букв. «которая открывает путь рассвета»). Белый используется для расширения образа луны и серебристого ночного пейзажа: “**con ojos de fría plata**” (букв. «с глазами холодного серебра»), “**bajo la luna gitana**” (букв. «под луной-цыганкой»). Так, два метафорических изображения рассвета создают антитезу «белый – красный» и усиливают противопоставление героя и героини «зелено-белый – красный», что способствуют композиционной организации романса.

проверяемости, «научные знания представляют собой систему таких утверждений, которые удовлетворяют требованию принципиальной проверяемости» [Караваев 2013: 21, 77]. Согласно принципу воспроизводимости, «всякий научный результат, будучи таковым, предполагает возможность его многократного воспроизведения – и самим его автором, и другими членами научного сообщества – при наличии тех необходимых условий, в которых он был получен» [Караваев 2013: 20].

Дальнейшее исследование показало, что в этой растительной метафоре розам уподобляется только форма, но не цвет сравниваемого предмета. Для выявления закономерности использования цветковых формул в тексте «Романсеро» (внутренний цветовой код текста) рассмотрим другие растительные метафоры, основанные на КЦО, выраженных цветками.

В «Сомнамбулическом романсе» (№4) мы находим пример метафоры, основанной на КЦО красного “rosas” (розы): “trescientas rosas morenas” (букв. «триста роз темных»). Как нами было установлено ранее, в языке Лорки цветковое прилагательное в постпозиции к определяемому слову актуализирует основное (цветовое), а не переносное значение. Таким образом, цветковое значение слова “morenas” (темные, смуглые) в постпозиции уточняет оттенок красного, обозначаемый розами. СЦО (“morenas” – темные, смуглые) вступает в противоречие с КЦО (“rosas” – розы). Однако, как это было показано ранее, контекстуальное значение “rosas morenas” (букв. «розы темные») – «темно-красные розы». Таким образом, словарный гипоним цвета в постпозиции по отношению к КЦО не нейтрализует цвет, выраженный контекстуально, а уточняет его оттенок. То же наблюдается и в примере “la rosa azul de tu vientre” (букв. «роза синяя твоего чрева») (№2).

Генитивная растительная метафора из романса «Сан-Рафаэль. Кордова» (№9) “flores de vino” (букв. «цветы из вина») означает «коровяковые цветы», т. е. «цветы красного цвета, как кровь». В качестве основы для уподобления по форме используется слово “flores” (цветы), с неопределенным цветовым значением. Но при этом цветковое значение слова “flores” (цветы) не является

абсолютно «нейтральным», так как названия многих цветов происходят от цветков [Колесов 2001: 200]. Цвет указывается во второй части генитивной метафоры: КЦО красного “de vino” (из вина). Генитивная метафора “flores de vino” (цветы из вина) означает «красные цветы». Первая часть генитивной метафоры используется для обозначения формы, а вторая – цвета, выраженного контекстуально.

Если обобщить структуры растительных метафор, то мы получим следующие значения:

rosas morenas (№4)	“rosas” – форма + цвет (импл.), “morenas” –цвет (экспл.), т.е. уточнение цвета
rosa azul (№2)	“rosa” – форма + цвет (импл.), “azul” –цвет (экспл.), т.е. уточнение цвета
flores de vino (№8)	“flores” – форма (цвет 0), “de vino” –цвет (импл).
flores de calabaza (№16)	“flores” – форма (цвет 0), “de calabaza” –цвет (импл).
rosas de pólvora (№15)	“rosas” – форма (цвет 0) “de pólvora” – цвет (импл.)

Таким образом, название цветка “rosa”, “flor” обозначает и форму, и цвет, если оно не имеет дополнительных словарных уточнений цвета. Если КЦО “rosa” (роза) определяется с помощью СЦО, то КЦО и СЦО вступают в противоречие и основным является СЦО, которое уточняет оттенок цвета, выражаемый КЦО.

В случае с метафорой из «Романса об испанской жандармерии» (№15) “rosas de pólvora negra” (розы из пороха черного) в противоречие вступают два КЦО: “rosas” (розы) – обозначение красного – и “pólvora” (порох) – обозначение черного. Образуется своеобразный оксюморон с двумя равноправными КЦО: “rosas de pólvora” (букв. «розы из пороха»), т. е. «розы черного цвета».

Во второй части генитивной метафоры образуется тавтологический эпитет “pólvora negra” (порох черный), основанный на сопоставлении КЦО “pólvora” (порох) и СЦО гиперонима “negro” (черный). Как это было отмечено выше, ЦО в постпозиции актуализирует основное (цветовое) значение.

Поскольку эпитет “pólvora **negra**” (порох черный) является тавтологическим, а не традиционным, слово “negro” (черный) делает цветовое определение «черный» доминирующим. Таким образом, цветовое значение слово “rosas” (розы) нейтрализуется, и слово используется только для обозначения формы. Значимость именно формы розы Лорка выделял, не упоминая о ее цвете, в размышлениях о творчестве Гонгоры: «...описание формы и запаха розы может оставить непреходящее впечатление бесконечности» [Гарсиа Лорка 1971д: 105].

Контекстуальное значение растительной метафоры “en el aire donde estallan rosas de pólvora negra” (букв. «в воздухе, где взрываются розы из пороха черного») – «в воздухе от выстрелов взрываются облачка из черного пороха, подобные розам». Эвфемистическая метафора основана на назывании следствия вместо причины: взрывающиеся в воздухе пороховые облачка указываются вместо выстрелов, производимых жандармами, расстреливающими безоружных цыган.

Первоначальный вывод о том, что окровавленные пули взрываются черным пороховым облаком, когда вылетают из простреленного тела, противоречит действительности, так как черное пороховое облако образуется при вылете пули из ружья. Однако внутренний код текста «подсказывает» правильное прочтение, даже если наш опыт не включает зрительный образ реального выстрела. Ориентируясь только на взаимоотношения слов внутри текста, мы можем прийти к тем же выводам, к которым приходит человек, осведомленный об особенностях протекания процесса выстрела [Тихонова 2016г].

§2.2.4. Авторская антитеза «зеленый – красный». Если в романсе №4 зеленый соответствует женскому образу, а красный – мужскому, то в романсе №10 зеленый соотносится с мужским образом (образ сына), а красный – женским (образ матери). Три гипонима красного из четырех используются в романсе №12 и служат для создания образа царских одеяний героя.

С помощью антитезы «зеленый – красный» создается обобщенный образ преследуемого народа и отдельных его представителей:

зеленый: “verde”	красный: “rojo”, “sangre”, “granada” и др.
«она» (№4)	«он» (№4)
«сын» (№10)	«мать» (№10)
«погибший герой» (№11, №12, №3)	«погибающий герой» (№11, №12, №3)
«обреченные жители» (№15)	«отдельные жертвы» (№15)

Оба цвета символизируют смерть. Зеленый цвет выражает идею смерти статически (описание до или после смерти): «утопленница» (№4), «младенец, обреченный на смерть» (№10), «погибший герой» (№3), «герой, обреченный на гибель» (№11, №12), «обреченный город» (№15). Красный выражает ту же идею динамически (описание в момент гибели героя): «смертельно раненный герой» (№3, №4, №12, №15).

Романсы из основной части (№№1-15), в которых используется антитеза «зеленый – красный», являются **основой скрытого сквозного сюжета сборника** (№3, №4, №10, №11, №12, №15). Остальные романсы служат как бы фоном разворачивающейся трагедии. Общее значение гиперонимов и гипонимов цвета в «фоновых» романсах – «блеклый», «тусклый», «бесцветный». Гипероним “verde” (зеленый) 24 из 32 раз используется в «Сомнамбулическом романсе» (№4) и служит основой его скрытого сюжета.

Таким образом, в антитезе «зеленый – красный» зеленый выражен эксплицитно (гиперонимами, без гипонимического расширения), а красный – имплицитно (косвенным ЦО “sangre” (кровь) и цветовыми метафорами с контекстуальным значением «кровь»; гипонимическое расширение используется для создания образа сакральной крови).

§2.3. Черный. Большинство исследователей склоняется к тому, что белый и черный – первые цвета, которые получают наименования в языке [Berlin, Kay 1969]. Это положение было подвергнуто критике, так как первые названия цвета отражают не различие между чистым «белым» и чистым «черным» цветом, а различие вообще «светлых» и «темных» цветов. Под «темным» при этом понимается не только «черный», но и «коричневый», «серый», «темно-синий» и др. цвета [Вежбицкая 1996: 231].

Несмотря на то, что в количественном отношении использование гиперонимов черного и белого одинаково: “blanco” (белый) (12 раз), “negro” (черный) (12); в «Романеро» доминирует поле черного цвета.

Черный получает гипонимическое расширение, более чем вдвое превышающее объем использования гиперонима: “oscuro” (темный) (6), “moreno” (смуглый) (6); а также разнообразное контекстуальное расширение: “de plomo” (букв. «из свинца») (2) (№12, №15), “de carbón” (букв. «из угля») (1) (№16), “de azabache” (букв. «из агата») (1) (№7), “noche” (букв. «ночь») (30) в значении «черный», многие из которых широко используются во фразеологии в сравнительных конструкциях как образцы данного цвета [Соколова, 2013].

Кроме того, словарные синонимы серого, как и сам гипероним, в данном контексте выступают в значении «темный» и относятся к семантическому полю черного: “gris” (серый) (4), “sombrio” (букв. «тенистый») (1) (№17) в значении «темный».

В то время как поле белого цвета насчитывает всего несколько словарных гипонимов: “palidecer” (бледнеть) (1) (№2), “rubio” (светловолосый) (2). Однако при этом белый цвет также получает широкое контекстуальное расширение.

Доминирующую позицию черного подчеркивает постановка гиперонима в «сильную позицию», в названии романа №7: “Romance de la pena **negra**” (романс о черной тоске)⁵.

Как и в архаическом мышлении, черный противопоставляется белому не как отсутствие цвета (1-0), а как наличие тьмы (1-1). Поскольку гипонимы белого не используются, в антонимических парах “claro” (светлый) – “oscuro” (темный), “rubio” (светловолосый, светлокожий) – “moreno” (темноволосый, смуглый) гипонимы черного противопоставляются гиперониму белому напрямую.

§2.3.1. Языческий код: образ одиночества. Гипероним черного – единственный в сборнике, используемый в названии романа: “Romance de la

⁵ Во всех примерах слово “pena” (боль, горе) переводится как «тоска». Более удачный перевод, предложенный А. М. Гелескулом: “Romance de la **pena negra**” (Романс о черной **тоске**) [Гарсиа Лорка 1975]. Другие переводы этого слова в цитируемых текстах также заменены на «тоска».

pena negra” (романс о черной тоске) (№7). Название «то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной, имплицитной выражает основной замысел, идею, концепт создателя текста». В названии содержится максимально сжатая основная информация текста [Гальперин 2014: 133, 134].

Так, черный цвет в названии романса показывает цветовую доминанту «Романсеро», несмотря на то, что количественно гипероним черного уступает зеленому. Использование цвета в «сильной» позиции (в названии текста) выделяет его в контексте названий других романсов сборника. «Важнейшие элементы содержания занимают в тексте места, где они будут особенно привлекать внимание читателя» [Арнольд 2014: 223]. Название можно «уподобить имени собственному: оно индивидуализирует тот текст, которому принадлежит, выделяет его в ряду других текстов» [Арнольд 2014: 225].

Сам автор считал «Романс о черной тоске» центральным в сборнике: «“Тоску Соледад Монтойи”... я считаю самым характерным для «Романсеро» стихотворением» [Гарсиа Лорка 1971б: 249]. Кроме этого примера, Лорка еще только раз использует гипероним цвета – в названии стихотворения «Четыре желтые баллады» из сборника «Первые песни» (1922 г.).

Изначально романс назывался «Тоска Соледад Монтойи». Однако замена имени героини на словосочетание “pena negra” (букв. «тоска черная») не только в скрытой форме содержит основную мысль романса, но и выводит его из описания частного случая страданий одинокой женщины на общечеловеческий уровень. Так черный становится ключевым цветом не только для толкования этого романса, но и всех остальных романсов сборника.

Первый уровень кодирования: образ отчаянной тоски. Гипероним черного в названии не только выделяет романс в ряду других текстов сборника, но и выделяет черный цвет в ряду других цветов «Романсеро» и является «ключом» для его понимания: «Это книга, в которой почти нет Андалусии, открытой глазу, зато есть Андалусия, чувствуемая в сердце. Я старательно избегал в ней цыганщины. Там только одно подлинное действующее лицо, это

Тоска, которая пронизывает все. Чувство скорее небесное, чем земное» [Гарсиа Лорка 1971б: 248].

Словосочетание “pena **negra**” (букв. «тоска черная») из названия романса повторяется и в его тексте:

-No me recuerdes el mar,	– Не напоминай мне о море,
que la pena negra , brota	тоска черная прорастает
en las tierras de aceituna	на землях маслин
bajo el rumor de las hojas.	под шумом листвы.

Образ тоски, которая может утопить, восходит к ранним стихам Лорки («Размышление под дождем», 1921 г., «Книга стихов»): “late sobre el ambiente и на **pena** que ahoga” (букв. «пульсирует в окружающем пространстве тоска, которая топит»).

Образы «темного, скрытого дна» и «забытого рассвета» позволяют предположить скорую смерть героини, вероятно, самоубийство:

¡Oh pena de sauce oculto	О, тоска русла скрытого
у madrugada remota!	и рассвета забытого!

Возможность гибели героини в воде обращает на себя внимание, так как в «Сомнамбулическом романсе» (№4) повествуется об утопленнице.

Существительное “pena” (тоска) впервые используется в указанном контексте с эпитетом “negro” (черный), а потом повторяется 8 раз, но уже без цветовых эпитетов. В других романсах сборника это слово не используется. Всего в лирике Лорки слово “pena” (тоска) называется 25 раз, но без цветовых эпитетов, за исключением ранних стихов, в которых используется антоним черного “blanco” (белый):

Todas las rosas son blancas,	Все розы белые,
tan blancas como mi pena	такие белые , как моя тоска

Контекстуальное значение слова “blancas” (белые) – «меланхолические». И если в ранних стихах тоска описывается как чувство скорее пассивное, в «Романсеро» – это активное, глубокое и страстное чувство, определяемое эпитетом “negro” (черный). В поэме «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (1935 г.), написанном позже «Романсеро», Лорка использует эпитет “negro”

(черный) в образе тоски, также понимаемой как сильное, разрушительное чувство: “¡Oh **negro** toro de **pena**!” (букв. «о, черный бык тоски/горя»). Таким образом, контекстуальное значение словосочетания “pena negra” (тоска черная) – «огромная, безутешная, щемящая тоска», что подтверждается одним из эпитетов слова: “¡Qué pena tan grande!” (букв. «что за тоска такая огромная»). Прилагательное “negro” (черный) выполняет также функцию усиления качества.

Постпозиция прилагательного в именной группе актуализирует в первую очередь его основное (цветовое), а не переносное значение, и буквально означает «черная тоска». Прямое цветовое значение прилагательного “negra” (черная) в определении абстрактного существительного “pena” (тоска) придает определяемому слову свойство предметности. В «Романсеро», когда прилагательное “negro” (черный) используется в переносном значении, например, «зловещий», оно ставится в препозицию по отношению к определяемому слову: “**negros** maniqués de sastré” (букв. «черные манекены портного») (№16) в значении «стройные гвардейцы, подобные бездушным манекенам, предвещающие катастрофу».

Это «опредмечивание» абстрактного существительного как бы находит свое воплощение в образе Соледад. Об образе тоски в народной поэзии Лорка писал: «Женщина – сердце мира и бессмертная обладательница «роз, лиры и гармонии» – заполняет беспредельное пространство наших песен. Женщина в канте хондо зовется Тоска. Удивительно, как в лирических построениях чувство принимает форму и, наконец, конкретизируется в почти осязаемые предметы. Так обстоит дело с Тоской в наших песнях. В песнях Тоска обретает плоть, человеческие формы и очерчивается четкой линией. Тоска – это смуглянка, которая хочет ловить птиц сетями ветра». «Восхитительное свойство этих песен – они словно запутались в неподвижных зубцах розы ветров» [Гарсиа Лорка 1971г: 66, 68].

Схожий образ тоскующей женщины встречается и в романсе «Монахиня-цыганка» (№5). Черный траур Соледад сопоставляется с черным одеянием

одинокства”» [Гарсиа Лорка 1971д: 120]. Как и у Л. де Гонгора, тема одиночества – центральная в «Романсеро». Каждый герой «Романсеро» по своему одинок: Одинок русалка, ждущая своего возлюбленного, одинок Дон Педро, бредущий к пылающему городу, одинок Амарго с остановившимся взглядом.

Однако слово “soledad” (одинокство) называется только в двух романсах: в «Романсе о черной тоске» в имени героини и в «Романсе приговоренного» (№14). В романсе, повествующем о гибели цыгана по прозвищу «эль Амарго» (букв. «горький»), создается образ одинокого странника. Лорка напрямую говорит устами героя в его посмертной исповеди: “¡Mi **soledad** sin descanso!” (букв. «мое одиночество без покоя»). И только в погребальной процессии герой находит покой:

Hombres bajaban la calle
para ver al emplazado,
que fijaba sobre el muro
su **soledad** con descanso.

Y la sábana impecable,
de duro acento romano,
daba equilibrio a la muerte
con las rectas de sus paños.

Мужи шли по улице,
чтобы увидеть приговоренного,
который замирал на фоне стены
в **одинокстве** и покое.

И саван безупречный
с устойчивым римским оттенком
уравновешивал смерть
своими прямыми углами.

В обоих романсах при этом используется гипоним черного “oscuro” (темный) для создания образа ночи: “por el monte **oscuro**” (букв. «по горе темной») (№7) в значении «во мраке ночи», “será de noche, **en lo oscuro**” (букв. «это случится ночью, в темноте») (№14). В обоих случаях актуализируется дополнительное значение черного: «зловещий», «обреченный».

Третий уровень кодирования: образ траура. Поэт не сообщает, в чем причина отчаянной тоски Соледад. Возможно, это потеря близкого человека (мужа, сына, возлюбленного). Отсюда образ женщины, облаченной в траур, созданный с помощью гипонима черного “azabache” (агат):

¡Qué pena! Me estoy poniendo

Что за тоска! Я облакаю

de azabache carne у гора.

в агат плоть и одежду

Метафора основана на использовании КЦО “de azabache” (из агата) и означает «одеться в черный цвет», т. е. «надеть траур». Черный – традиционный цвет траура в культуре Европы [DRAE 2014: 1366].

Как отмечалось, КЦО более выразительны, чем гипероним цвета. Полисемантизм обозначаемого предмета “azabache” (агат) актуализирует значение «каменный». Контекстуальное значение глагольной метафоры – «каменею от горя, превращаюсь в камень».

Слово “azabache” (агат) – не только контекстуальный, но и словарный синоним черного. Скорее всего, оно является относительным прилагательным, чей этимон еще воспринимается носителем языка. Деление на **качественные** и **относительные** прилагательные не является «традиционным в испанской грамматической литературе». Однако это деление «представляется наиболее оправданным с грамматической точки зрения» [Васильева-Шведе, Степанов 1972: 82].

В романсе о Соледад Лорка предпочитает конструкцию «предлог de + существительное», синонимичную относительному прилагательному [Васильева-Шведе, Степанов 1972: 85]. Очевидно, поэт таким образом подчеркивает другие предметные свойства агата. Так, у генитивной метафоры “de azabache” (букв. «из агата») актуализируется значение «из камня», «каменный», ослабленное у относительного прилагательного «агатовый». Это значение существительного “azabache” (агат) создает образ женщины, «окаменевшей» от горя.

Если гипероним цвета “negro” (черный) используется для придания «предметности» тоске, воплощенной в образе Соледад, то для обозначения «цвета предмета», одежды героини, поэту пришлось прибегнуть к еще более «материалистичным» ЦО.

Образ плача. Тема плача – одна из особенностей песен канте хондо: «Другая излюбленная тема канте хондо – плач; он звучит в бесчисленном

множестве народных испанских песен... В цыганской сигирийе, где поэзия слез достигает совершенства, плачут и стихи, и мелодия» [Гарсиа Лорка 1971г: 68].

Образ точки и плача тесно связаны в «Романсеро»: «Тоска Соледад Монтойи есть корень андалусского народа. Это не тоскование, потому что когда тоскование, можно улыбнуться; не ослепляющая боль, так как никогда не вызывает рыдания; это страстное желание без предмета, это острая любовь ни к чему с уверенностью в том, что смерть (постоянная обеспокоенность Андалусии) уже дышит за дверью» [García Lorca 2009: 113-114]. Об этом корне андалусского народа, выражаемом в «черных звуках», Лорка подробно писал в лекции о дуэнде [Гарсиа Лорка 1971ж: 76-78].

Тема плача развивается как в «Романсе о черной тоске» (№7), так и в «Сомнамбулическом романсе» (№4), и в плаче Дона Педро (№17): “por el llanto **oscuro** del caballero” (букв. «из-за плача темного кабальеро») (№17) в значении «безутешного плача», а также “han encontrado muerto el **sombrío** caballo de Don Pedro” (букв. «нашли мертвым тенистого коня Дона Педро») (№17) в значении «обреченного», «бедного коня».

Так, черный цвет в образе одиночества, плача и тоски контекстуально расширяется с помощью СЦО и КЦО: “**negro**” (букв. «черный») (№7), “**oscuro**” (букв. «темный») (№7, №14, №17), “**de azabache**” (букв. «из агата») (№7), “**gris**” (букв. «серый») (№5), “**sombrío**” (букв. «тенистый») (№17) в общем значении «темный», «отчаянный», «безутешный», «одинокий», «обреченный».

Современники поэта остались равнодушны к древним мотивам канте хондо, используемым Лоркой, посчитав цыганскую тему главной темой сборника. Автор возражал против такого определения: «Это книга антиживописная, антифольклорная, антифламенковская, в которой нет ни одного короткого жакета, ни одного костюма тореро, ни одной плоской шляпы, ни одного бубна; в которой все фигуры (внешние очертания предметов) служат тысячелетним фоном и в которой есть только одно действующее лицо, огромное и темное, как летнее небо, только одно действующее лицо – Тоска, которое очищается в костном мозгу и в соке деревьев и которое не имеет ничего общего

ни с меланхолией, ни с ностальгией, ни с каким-либо иным огорчением или недомоганием души; которое есть чувство скорее небесное, чем земное; Тоска Андалусии, которая есть борьба влюбленного рассудка с тайной, которая его окружает и не может понять. Но поэтический факт, как и криминальный факт или факт юридический – это такие факты, которые живут в мире и суть приносимы и уносимы, и в целом толкуемы. Поэтому я не жалею на ложное андалусское видение, которое установилось на эту поэму, или на вину чтецов с их чувственным глубоким тоном или попросту невежественных созданий. Я надеюсь, что чистота строя и благородный тон, в котором я старался ее создать, защитят ее от сегодняшних многочисленных ее почитателей, которые иногда наполняют ее слюнями» [García Lorca 2009: 108-109].

§2.3.2. Языческий код: образ ночи перед рассветом. Фольклорный образ тоски тесно связан в «Романсеро» с образом ночи и тьмы.

Образ ночи. Для создания образа ночного пейзажа используется КЦО “de plomo” (из свинца): “los montes **de plomo**” (букв. «горы из свинца») (№11) в значении «темные горы на закате». Ср. с образом темных гор перед рассветом в «Романсе о черной тоске» (№7):

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el **monte oscuro**

Бандерильи петухов
втыкаются в поисках авроры,
когда по **горе темной**

baja Soledad Montoya.

спускается Соледад Монтойа.

КЦО “de plomo” (букв. «из свинца») (№11) используется для создания

образа гр на закате, а ЦО “oscuro” (темный) (№7) – на рассвете.

При этом “monte **oscuro**” (букв. «гора темная») (№7) в «Романсе о черной тоске» относится к фольклорной антитезе «черный-белый», т. е. к «темным» образам канте хондо. Образ “montes **de plomo**” (букв. «горы из свинца») (№11) в романсе об Антонио (№11), взятого под стражу жандармами, относится к антитезе «белый-черный», в которой цвет выступает в оценочной функции. ЦО “de plomo” (букв. «из свинца») связано с образом жандармов в романсе №15:

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.

Имеют, потому не плачут,
из свинца шлемы.

В образе жандармов генитивное определение “de plomo” (букв. «из свинца») означает также «бесчувственные», «жестокие», «глупые».

Почти во всех случаях прилагательное “oscuro” (темный) актуализирует дополнительное значение «предвещающий гибель, «зловещий»: “por el monte **oscuro**” (букв. «по горе темной») (№7), “silencios de goma **oscura**” (букв. «тишина резины темной») (№15), “de lentejuelas **oscuras**” (букв. «с блестками темными») (№9), “en los **oscuros** salones” (букв. «в темных салонах») (№13). В этом значении “oscuro” (темный) сближается со значением гиперонима “negro” (черный) в препозиции.

Образ темного начала, «черных звуков» дуэнде связан с образом Амарго и его интертекстуальным расширением в «Поэме о канте хондо» и драме «Кровавая свадьба»: “será de noche, **en lo oscuro**” (букв. «это случится ночью, в темноте») (№14), “es **lo oscuro**” (букв. «это тьма») («Диалог Амарго»), ремарка «su gran reloj de plata le suena **oscuramente** en el bolsillo a cada paso» (букв. «его большие часы из серебра звенят темно в кармане на каждом шагу») («Диалог Амарго»), “la **oscura** raíz del grito” (букв. «темный корень крика») («Кровавая свадьба»). Подобное значение возникает и в некоторых других стихах «Романсеро»: “el llanto **oscuro** del caballero” (букв. «плач темный всадника») (№17). Во всех приведенных примерах гипоним означает «темный час», т. е. «час смерти», усиленный образом «считанных минут», «истекшего времени» (часы в «Диалоге Амарго»). В синонимичном значении используется гипоним “**sombrío** caballo” (букв. «тенистый конь») (№17) в романсе о Доне Педро.

Образу тьмы, выраженному контекстуальным субстантивированным гипонимом “**lo oscuro**” (букв. «темное», «тьма») (№14), противопоставлен образ божественного света, выраженному с помощью субстантивированного прилагательного “**lo blanco**” (букв. «белое», «белизна») (№16). Контекстуальное значение СЦО “**lo oscuro**” (№14) – «зло, зловещий, насильственная смерть, поражение, неизбежная, роковая гибель», а “**lo blanco**” (№16) – «добро, святость, победа, преодоление смерти». Первое относится к фольклорному коду «Романсеро», а второе к христианскому.

Субстантивированное прилагательное “lo oscuro” (темное) используется в «Романсе приговоренного» (№14), в котором герою Амарго предрекают обстоятельства его смерти, вероятно, позорной:

Será de noche, **en lo oscuro**, Это случится ночью, **в темноте**,
por los montes imantados в горах намагниченных

Слово “en lo oscuro” (букв. «в темном») используется не для обозначения времени суток, названного прямо: “será de noche” (это произойдет ночью); а для обозначения обстоятельств убийства: «скрытно», «тайно». Если в «Романсе приговоренного» (№14) “lo oscuro” (букв. «темное») выступает в качестве обстоятельства образа действия, то в «Диалоге» оно используется в именной части глагольного сказуемого: “Es **lo oscuro**” (букв. «это тьма»).

Обстоятельства смерти, предсказанные Амарго в «Романсеро»: “será de noche, **en lo oscuro**” (это случится ночью, в темноте) (№14), раскрываются в беседе обреченного Амарго со всадником смерти в «Диалоге Амарго» («Поэма о канте хондо»):

Jinete. ¡Muchacho, súbete conmigo!	Всадник. Парень, садись за мной!
Amargo. Todavía no estoy cansado.	Амарго. Я еще не устал.
(El caballo se vuelve a espantar.)	(Конь снова пугается.)
Jinete. (Tirando de las bridas.) Pero ¡qué caballo este!	Всадник. (Натягивая поводья). Ну, что за конь!

Amargo. Es **lo oscuro**. Амарго. Это **тьма**.
Ср. со стихами Хосе Марти (“Versos sencillos”, XXIII):

No me pongan en lo oscuro	Не бросайте меня во тьму
A morir como un traidor	Умирать, как предателя

Контекстуально субстантивированное ЦО “lo oscuro” (букв. «темное»)

(№14) в значении «ночь» противопоставляется ЦО “lo blanco” (букв. «белое») (№16) в значении «небеса на рассвете».

Образ ночи, уступающей рассвету. Ночь, уступающая рассвету описывается как: “la noche se puso **íntima** como una requeña plaza” (букв. «ночь сделалась уютной, как маленькая площадь») (№4), “la noche tirante **reluce**” (букв. «ночь уходящая светлеет») (№16) и “mientras el cielo **reluce**” (букв. «пока небо светлеет») (№10). В последнем примере одновременно присутствует

информация и об уходящей ночи (“tirante”), и о наступающем рассвете (“reluce”). Контекстуальное значение – «узкая полоска светлого неба, блестящая на горизонте, освещенная лучами восходящего солнца».

Образ рассвета. Образ рассвета в «Романсеро» создается с помощью синонимов и белого, и красного цвета. Красный цвет расширяется с помощью КЦО, связанных с образом крови: “**herían** la madrugada” (букв. «ранили рассвет») (№4) в значении «алый рассвет», “llena de **heridas** cicatrizadas” (букв. «полная ран зарубцевавшихся») (№18) в значении «алый рассвет». Поле белого цвета расширяется с помощью названий цветков: “se corona **de nardos**” (букв. «коронуется нардами») (№16) в значении «рассвет», а также “con **flores** de calabaza” (букв. «цветками тыквы») (№7) в значении «рассвет в переходящей фазе от красного через оранжевый к белому». Так, свет восходящего солнца передается как белый, а отраженный солнечный цвет описывается как красный.

Тем не менее, в «Романсеро» есть пример, когда слово “flor” (цветок) дублируется названием цветка (или растения): “con **flores de calabaza**, la nueva luz se corona” (букв. «цветами тыквы новый свет коронуется») (№7) в значении «оранжевые лучи восходящего солнца, знаменующие начало нового дня». Часть развернутой метафоры генитивная метафора “con flores de calabaza” (букв. «цветами из тыквы») уподобляет цвет оранжевой полосы рассвета на горизонте венку из оранжевых цветов тыквы и является КЦО оранжевого. При этом присутствует аллюзия на греческую богиню зари Эос.

Сравним этот образ с другим образом рассвета, также созданным с помощью названия цветков: “у Mérida se corona **de nardos** casi despiertos y tallos de zarzamora” (букв. «а Мерида коронуется нардами, почти проснувшимися, и стеблями ежевики») (№16) в значении «наступает рассвет над Меридой». Генитивная метафора основана на уподоблении светлой полосы неба на рассвете венку из белых цветков. Но в отличие от предыдущего примера, в этом цветы символизируют мученический венец. Образ крови, пролитой за Христа, усиливается образом шипов на стеблях ежевики.

Если в метафоре из романса №16 поэт использовал эллиптическую конструкцию “de nardos” (из нардов) (партитивное обозначение цвета), упуская слово “flores” (цветы), то в предыдущей Лорка употребил полную конструкцию “flores de calabaza” (цветы тыквы) (№7). Сравним эти две конструкции:

Mérida se corona [con flores] de nardos .	Мерида коронуется [цветами] нардов .
La nueva luz se corona con flores de calabaza .	Н о в ы й д е н ь к о р о н у е т с я ц в е т а м и Т Ы К В Ы .

В первом случае слово “nardos” (нарды) – название белого цветка, и нет нужды дублировать его прямым указанием на цветок [DRAE 2014: 1522]. Во втором – “calabaza” (тыква) – обозначает плод [DRAE 2014: 382]. Чтобы указать на цветки тыквы (оранжевого цвета) Лорке потребовалось прямо называть слово “flores” (цветки). При этом оба указания на цветки используются во множественном числе (“de nardos” – из нардов, “con flores” – цветками), а партитивное ЦО “de calabaza” (тыквы) – в единственном.

Образ заката. Для создания образа заката используется генитивное ЦО “de oro” (букв. «из золота»). Как и генитивное ЦО “de plata” (букв. «из серебра»), ЦО “de oro” (букв. «из золота») вытеснило ЦО “aurífero” (золотой), относящееся к классу ученых образований [Васильева-Шведе, Степанов 1972: 86]. Если ЦО “de plata” относится к семантическому полю белого цвета [DRAE 2014: 1733], то “de oro” – желтого [DRAE 2014: 1588]. В средневековой геральдике золотой (“oro”) использовался как обозначение желтого [Пастуро 2016: 230]. В «Романсеро» это ЦО в первую очередь передают идею «блестящего», как и ЦО “de plata” (букв. «из серебра») (см. Приложение 2). Однако ЦО “de oro” (букв. «из золота») используется для передачи идеи блеска воды.

В романсе «Сан-Рафаэль» (№9) две глагольные метафоры, составляющие развернутую, образуют антитезу «светлый – темный»:

Pero el pez que **dora** el agua
y los mármoles **enluta**

Но рыба, что **золотит** воду,
а мраморы **одевает в траур**

Сюжет разворачивается на фоне статуи архангела Рафаила на мосту реки, разделяющей Кордову на две части. Упомянутая в тексте рыба – атрибут архангела Рафаила [Малиновская 2014: 604].

Развернутая метафора основана на синтаксическом параллелизме двух простых глагольных метафор, построенных на цветовой антитезе «светлый-темный», «блестящий-тусклый». Антитеза основана на противопоставлении глагола “*dorar*” (букв. «золотить»), производного от СЦО, и глагола с контекстуальным значением цвета “*enlutar*” (букв. «одевать в траур»). Глагол “*dorar*” (букв. «золотить») с прямым указанием на цвет актуализирует значение цвета у глагола “*enlutar*” (букв. «одевать в траур»). Глагол “*enlutar*” (букв. «одевать в траур») как символ смерти придает глаголу “*dorar*” (букв. «золотить») контекстуальное значение «полный жизни».

“*Enlutar*” (букв. «одевать в траур») – КЦО черного, так как в европейской традиции черный – цвет траура [DRAE 2014: 1366]. В стихотворении «Путь» («Поэма о канте хондо») Лорка использует причастие “*enlutado*” (букв. «одетые в траур») в значении «одетые в черное»: “*«cien jinetes enlutados»*” (букв. «сто всадников, одетых в траур»).

Сопоставление мрамора (КЦО белого) и траура (КЦО черного) создает контекстуальный оксюморон «черный мрамор». Метафора “*el pez que... los mármoles enluta*” (рыба, которая... мраморы одевает в траур) – аллюзия на традицию ранних христиан изображать на могильных плитах рыбу, а не крест: «Изображение рыбы воспринималось как зашифрованное исповедование Христа, первый Символ веры христиан. В этом изображении видели указание на Спасителя, поскольку греческое слово “ихтюс” (рыба) прочитывалось как аббревиатура, составленная из начальных букв фразы “Иисус Сын Божий Спаситель”» [Каширина, Евсеева, Сучкова 2011: 10]. Таким образом, рыба как символ христиан, подвергавшихся гонениям в Древнем Риме, усиливает тему гонений цыган, развиваемую в «Романсеро».

Не в полне ясно, имеется ли в виду блеск воды на закате или при свете звезд в романсе «Мученичество...» (№16):

Agua en vilo **redoraba**

las aristas de las rocas.

Романс «Как схватили Антоньито...» (№11) – единственный, в котором глагольная метафора используется в прошедшем законченном времени и таким образом служит для указания на изменение цвета как на результат (в то время, как во всех остальных глагольных метафорах – как на процесс):

A la mitad del camino

cortó limones redondos,

y los fue tirando al agua

hasta que **la puso de oro**.

Вода в воздухе **снова золотила**

кромки скал.

На половине пути

срезал лимоны круглые

и стал бросать их в воду

пока не **сделал ее золотой**.

Цветовая глагольная метафора основана на последовательно разворачиваемом ряду КЦО желтого – эпитетов и метафор: “**limones redondos**” (лимоны круглые), “**limonada**” (лимонад), “**la puso de oro**” (сделал ее золотой). Желтые лимонные корки, плавающие в воде, создают образ воды желтого цвета. В то же время, Лорка использует ЦО «золотой», а не «желтый». С одной стороны, это может быть продиктовано тем, что метафорический эпитет “**de oro**” (золотой) передает блеск воды и подчеркивает качество желтого цвета – «блестящий». С другой стороны, последняя метафора служит для изображения воды, ставшей золотого цвета, и косвенно указывает на наступление заката: “**el día se va despacio, la tarde colgada a un hombro**” (день уходит спокойно, вечер повесив на плечо). Вода, отражающая лучи заходящего солнца, стала казаться золотой. Это изменение времени суток объясняет, почему метафора соотносится с прошедшим временем, и изменение цвета передается как результат, а не как процесс.

Гипоним «золотой» в романсе №11 противопоставляется гиперониму “**gris**” (букв. «серый») в романсе №12:

Cuando las estrellas clavan

rejones al agua **gris**

Прилагательное “**gris**” (серый) в постпозиции актуализирует цветное значение. Темные воды реки ночью (№12) противопоставляется светлым

Когда звезды втыкают

пики в воду **серую**

«позолоченным» водам при заходе солнца из предшествующего романса (№11).

Серый в значении «отсутствующий цвет» противопоставляется золотому как синониму «яркого цвета».

В отличие от названий всех остальных металлов, в «Романсеро» используются глаголы, производные от слова “oro” (золото). Из четырех обращений к этому ЦО дважды используются производные глаголы и один раз слово “oro” (золото) используется в именной части глагольного сказуемого.

Для изображения отраженного лунного света также трижды используется ЦО “oro” (золотой), дважды – в глагольной форме. Поскольку генитивная конструкция при этом используется в именной части глагольного сказуемого, то это ЦО во всех случаях передает идею блеска как динамического признака.

§2.3.3. Христианский код: образ жандармов. Черный цвет, относящийся к архаическому коду канте хондо, не носит ни позитивного, ни негативного коннотата. Однако в образе жандармов, созданным с его помощью, он относится к христианскому коду и имеет отрицательный коннотат.

Черный цвет, определяющий жандармов, используется уже в первых стихах «Романса об испанской жанжармерии» (№15), т. е. в сильной позиции текста:

Los caballos **negros son**.

Кони **черны**.

Las herraduras **son negras**.

Черны подковы.

Романс повествует о нападении жандармов на незащищенных жителей города. Жандармы представлены в образ бесчеловечной силы. Создается образ зловещих рыцарей смерти. Контекстуальное значение черного в именной части сказуемого – «зловещий».

ЦО повторяется два раза и оба раза в именной части глагольного сказуемого. Это единственный случай в «Романсеро», когда ЦО-прилагательное в именной части сказуемого используется в сочетании с глаголом “ser” (быть).

В первой фразе употреблена инверсия: “**negros son**” (букв. «черны суть») (№15). Возникает дополнительный акцент на слове “negro” (черный). Таким образом, естественный ритм романса смещен, и ЦО используется как инструмент звукописи, передающей ритм шагов лошадей с грохочущим оружием всадников.

Это значение усиливается в синекдохе, в которой плащи – атрибут гвардейцев – используются для обозначения жандармов и напрямую определяются как «зловещие» (№15):

Por las calles empinadas	По улицам выпрямившимся
suben las capas sinistras	поднимаются плащи зловещие ,
dejando detrás fugaces	оставляя позади мимолетные
remolinos de tijeras	вихри ножниц

В романсе «Пресьоса и ветер» (№2) образ гвардейцев не носит зловещий характер, однако их плащи также определяются как черные:

sus negras capas ceñidas	их черные плащи приталенные
y los gorros en las sienas	и шляпы на висках

Образ жандармов, преследующих цыган, был введен Лоркой только на втором этапе работы над сборником. А «Романс об испанской жандармерии» (№15), как и «Мученичество Св. Олайи» (№16) были внесены последними.

Это позволило переосмыслить пасторальные образы цыган как образ преследуемого народа. Л. С. Осповат связывает эту перемену с политическими изменениями в Испании. В 1924 г. Лорка начал «Романс об испанской жандармерии» (№15), над которым работал до 1926 г. В марте 1926 г. поэт написал Х. Гильену: «...Сейчас много работаю. Заканчиваю «Цыганский романсеро». Новые темы и старые думы. Жандармы разъезжают по всей Андалусии» [Гарсиа Лорка 1971а: 161]. Жандармы упоминаются в пяти романсах (№3, №4, №11, №12, №15). Они называются и в интертекстуальном расширении «Романсеро» – в «Сцене с подполковником». Образ жандармов стал способом выразить скрытую этическую оценку автором описываемых событий.

Л. С. Осповат отмечал, что «в окончательном варианте книги жандармы выступают как олицетворение бездушной и беспощадной силы..., враждебной поэтическому цыганскому миру. Непримируемость этих полярных начал становится одной из ведущих тем «Цыганского романсеро» [Осповат 1975а: 480].

Образ карающей силы усиливается в «Романсе приговоренного» (“Romance del emplazado”) (№14). В названии романса используется термин из судебной лексики “emplazado” (ответчик, вызванный в суд) [Малиновская 2014: 606]. Это усиливает интертекстуальную связь романса со «Сценой подполковника...» («Поэма о канте хондо»), в которой изображен допрос цыгана в участке и последующее наказание приговоренного («Песня избитого цыгана»).

Таким образом, в интертекстуальном расширении «Романсеро» «Диалог Амарго» («Поэма о канте хондо») используется для уточнения сюжета, связанного с фольклорными мотивами сборника. В то время как «Сцена подполковника» («Поэма о канте хондо») показывает «юридическую» составляющую гонения цыган жандармами, усиливая связь воображаемого мира сборника с современной Лорке действительностью.

В романсе в нескольких куплетах упоминаются Дева Мария и Св. Иосиф в сцене. Аллюзия на сцену Рождества подтверждается упоминанием города, в котором родился Христос:

En el portal de **Belén**

los gitanos se congregan.

При этом происходящая на фоне резня – аллюзия на сцену избияния младенцев.

У ворот **Вифлеема**

цыгане собираются.

Вифлеем упоминается и в романсе о Доне Педро (№17) (всего название города дважды используется в «Романсеро»), то усиливает имплицитную связь между романсами:

A una ciudad lejana

ha llegado Don Pedro.

Una ciudad de oro

entre un bosque de cedros.

¿Es **Belén**?

При этом название города не утверждается, а только предполагается.

На встречу Дону Педро выходят две женщины и старик, напоминающие Деву Марию и Св. Иосифа из «Романса об испанской жандармерии» (№15):

Dos mujeres y un viejo

Две женщины и старик

con velones de plata

со свечами из серебра

le salen al encuentro.

Ему выходят на встречу.

Две женщины упоминаются в романсе «Схватка» (№3), оплакивая погибшего героя:

En la copa de un olivo

В кроне какой-то оливы

lloran **dos viejas mujeres**.

плачут **две старые женщины**.

При этом используется прием смещения, «две женщины и один старик» преобразуется в «две старые женщины»:

dos mujeres у un viejo (№17)	две женщины и один старик
dos viejas mujeres (№3)	две старые женщины

ЦО “de oro” (букв. «из золота») используется для создания образа пожара:

A una ciudad lejana

В город далекий

ha llegado Don Pedro.

приехал Дон Педро.

Una ciudad **de oro**

Город **из золота**

entre un bosque de cedros.

посреди леса из кедров.

В первой версии романса, опубликованной в журнале «Медиодиа» [García Lorca 1927: 6-7], эпитет “lejana” (далекий) повторяется дважды. Однако при публикации всего сборника «Романсеро», поэт заменил повтор эпитета на метафору “ciudad de oro” (букв. «город из золота»). С одной стороны, образ «далекого, недостижимого города» получил дополнительное значение «идеального, возжеленного города», «небесного Иерусалима». В то же время с помощью ЦО “de oro” (букв. «из золота») создается образ отблеска пожара, т. е. «города, горящего в огне». Этот образ эксплицируется в последующем контексте:

La gran ciudad lejana

Великий город далекий

está ardiendo

пылает

Образ горящего города объединяет сюжеты романсов №17 и №15. В обоих романсах упоминается название города Вифлеема, в котором родился Христос. В романсе №15 город поджигается жандармами: “pero la guardia civil avanza sembrando **hogueras**” (букв. «но жандармерия идет вперед, сея пожары») (№15) (см. Приложение 2), а в романсе №17 город уже престаёт пылающим перед одиноким путником Доном Педро.

Это усиливает связь между двумя романсами и создает скрытое сравнение города, подвергнувшегося нападению с истреблением жителей, сцене избиения младенцев (когда по приказу императора римские солдаты истербили всех младенцев до возраста двух лет в Вифлееме) (Мф. 2:16).

§2.4. Белый. Как отмечалось, противопоставление «белый» – «черный» восходит к архаическому противопоставлению «светлый» – «темный», связанному с понятиями «день» и «ночь» [Вежбицкая 1996: 232; Базыма 2005: 46]. Однако в «Романсеро» цветовые антонимы соносятся с парой не «день» – «ночь», а «ночь» – «луна» (за исключением случаев, когда белый используется для создания образа рассвета или святых).

Как и в фольклорной традиции канте хондо, время действия «Романсеро» – ночь: «Канте хондо... всегда песня ночная. В нем нет ни утра, ни вечера, ни гор, ни долин. Ничего, кроме ночи, безмерной, звездной ночи. Все остальное излишне» [Гарсиа Лорка 1971г: 65]. «...лучшей декорацией для слов и древних мелодий канте хондо является ночь... синяя ночь наших сельских просторов» [Гарсиа Лорка 1971г: 65]. Но в отличие от народной поэзии, в «Романсеро» это ночь перед рассветом.

§2.4.1. Языческий код: образ луны и отраженного лунного света. Образ лунной ночи передается в основном КЦО со значением «блестящий». Это значение также передает идею отсутствия цвета. Идея «блестящего» («отраженного света») восходит к этимологии белого цвета (корень bl*) и идеи «света», передаваемой этим словом. Индоевропейский корень bl* означает «свет», «светящийся», «блестящий». Этот корень присутствует в ряде языков в названиях цвета. Однако его значение варьируется от «белый», «блестящий» (русс. «белый», «блестящий», исп. “blanco”, фр. “blanc”, нем. “blitzen” и др.) до «синий», в том числе в современном значении «темно-синий» (англ. “blue”, нем. “blau”, ит. “blu” и др.). В русском языке ЦО «синий» также восходит к «сияющий». В современном испанском гиперонимом синего и голубого является слово “azul”. Его этимология предположительно восходит к заимствованному из араб. вульг. “lāzûrd” от араб. “lāzawárd” (ляпис-лазурит,

синий) [Corominas, Pascual 1991a: 439], который восходит к перс. “lağvard”, “lažvard”, от санскр. “rājāvarta” (смех короля) [DRAE 2014: 257]. При этом о русских текстах В. В. Колесов пишет: «Блеск – это колебание, мерцание светлого: молнии, воды, стали. Отличие от света состоит в том, что свет не отражен от какой-либо поверхности, а сам по себе является источником “блеска”» [Колесов 2001: 213]. В «Романсеро» идея блестящего связана в первую очередь с образом луны.

Луна упоминается в «сильной позиции» текста в названии романа “Romance de la **luna, luna**” (романс о луне, луне) (№1), что подчеркивается местом романа в сборнике: первый романс. Романс повествует о мальчике в кузнице, наблюдающим за нарядной танцовщицей-луной в белом платье. Мальчик, заглядевшийся на белый луч лунного света, падающего в окно, наступил на лунное пятно на полу.

В романсе используется ряд ЦО со значением «белый»: гипероним “blanco” (белый), производное существительное “blancor” (букв. «белизна»), КЦО “de estaño” (букв. «из олова»), “de nardos” (букв. «из нардов»), “almidonado” (букв. «накрахмаленный»):

Niño, déjame, no pises

Мальчик, оставь меня, не наступай

mi **blancor** almidonado.

на мою **белизну** накрахмаленную.

Контекстуальное значение метафоры – «не наступай на подол моего платья». К Ц О “almidonado” (накрахмаленный) усиливает признак предметности, выраженный абстрактным существительным “blancor” (белизна).

Прилагательное “almidonado” (букв. «накрахмаленный») (от прич. “almidonado” – накрахмаленный) усиливает значение белого цвета: глагол “almidonar” (крахмалить) означает «смочить белую одежду в крахмале, разведенном в воде или бульоне, чтобы сделать ее белой и жесткой» [DRAE 2014: 112]. Ср. с образом «крахмальной груди кормилицы» (“pecho almidonado”) [Гарсиа Лорка 1971и: 33].

Другое значение КЦО “almidonado” (накрахмаленный): «наряженный с чрезмерной чистотой и опрятностью» [DRAE 2014: 112], т. е. «разряжнный»,

«надменный». В то же время, белый – символ невинности, то усиливает сходство образа Луны с образом богини Селены.

Образ платья богини-Луны (№1), как и образ одеяний ангелов (№12), создаются с помощью производных существительных, и основаны на синекдохе (цвет одеяния вместо одеяния). При этом зависимые слова передают оттенки цветов: “blancor **almidonado**” (букв. «белизна накрахмаленная») в значении «светло-белый», “rubor **cansado**” (букв. «рубиново-красный уставший») в значении «темно-красный». В «Книге стихов» встречается еще один подобный пример: “tarde lluviosa **en gris cansado**” (букв. «вечер дождливый в сером уставшем»), где “cansado” (уставший) является контекстуальным синонимом “oscuro” (темный).

Значение предметности, передаваемой гиперонимом белого “blancor” (букв. «белизна»), усиливается КЦО белого “de nardos” (букв. «из нардов»): “la luna vino a la fragua con su polisón **de nardos**” (букв. «луна вошла в кузницу в своем турнюре из нардов»). В романсе №1 основное контекстуальное значение слова “blancor” (белизна) – «сияние лунного света».

Также для создания образа лунного света используется КЦО “de estaño” (букв. «из олова») (№1):

En el aire conmovido	В воздухе взволнованном
mueve la luna sus brazos	двигает луна свои руки
y enseña, lúbrica y pura,	и показывает, чувственная и чистая,
sus senos de duro estaño	свои груди из твердого олова

Луна в сборнике предстает как «смертоносная танцовщица», от рук которой погибает мальчик. А. Джозеф отмечал, что, как и во многих мифологиях в поэзии Лорки луна играет главную роль, превращаясь в «настоящую богиню поэзии» [Joseph 2002: 22]. Луна упоминается 218 раз в поэтических сборниках Лорки и 81 – в его театральных произведениях [Pollin: 385, 918, 1141].

Исследователи отмечают устойчивую связь образа луны с образом смерти в произведениях Лорки: «Луна и смерть», «Романс о луне, луне», образ луны в драме «Кровавая свадьба» [Josephs 2002: 22]. Об этой связи Лорка упоминал в

интервью: «...Луна и Смерть как орудие и символ рока» (1933 г.) [Гарсиа Лорка 1971а: 206]. По свидетельству этнографов, испанские цыгане до сих пор называют луну «солнцем мертвых» [Малиновская 2014: 600].

В романсе №1 луна (объект созерцания) одушевляется и предстает в образе танцовщицы, зашедшей в кузницу. Мальчик (субъект созерцания) становится объектом действия: помешав танцу Луны, он обрек себя на гибель. Лорка называет луну из этого романса «смертоносной танцовщицей» [García Lorca 2009: 112]. По цыганским поверьям луна похищала детей и убивала их [Малиновская 2014: 600]:

Por el cielo va la luna	По небу уводит луна
con un niño de la mano.	мальчика за руку.

Dentro de la fragua lloran,	В кузнице плачут,
dando gritos, los gitanos.	стена, цыгане.

В интертекстуальном расширении «Романсеро» – «Диалог Амарго» («Поэма о канте хондо») – гибель героя описывается также подобным образом:

La cruz. No llorad ninguna.	Крест. Не плачьте ни одна.
El Amargo está en la luna.	Амарго на луне.

Само слово “luna” (луна) в «Романсеро» используется как контекстуальный синоним «серебряного» и «светящегося», т. е. «белого». Поэтому в метафоре, уподобляющей искусственный свет ламп лунному сиянию, “opaco” (матовый, тусклый) ограничивает признак луны «блестящая», мыслимый поэтом как неотъемлемый (№13):

quebraron opacas lunas	скосили мутные луны
en los oscuros salones	в темных салонах

Образ усиливается антитезой “luna” (букв. «луна» в значении «блестящий») – “oscuro” (темный). Контекстуальное значение развернутой метафоры – «разбили лампы в темных салонах».

Генитивное ЦО “de plata” (из серебра): образ свечения луны и отраженного лунного света. Для создания образа луного света используется генитивная аналитическая конструкция “de plata” (букв. «из серебра»), полностью вытесневшей из испанского языка прилагательное “argénteo” (серебряный), относящееся к классу ученых образований [Васильева-Шведе, Степанов 1972: 86]. ЦО “de plata” относится к семантическому полю белого

цвета [DRAE 2014: 1733]. В средневековой геральдике серебряный (“plata”) использовался как обозначение белого [Пастуро 2016: 230]. В «Романсеро» это ЦО в первую очередь передает идею «блестящего» (см. Приложение 2).

Гипоним “plata” (серебро) в 6 случаях (из 9) используется в «Романсеро» в значении «серебристый лунный свет» либо «отраженный свет луны». Кроме романа №1, в котором для создания образа луны используется СЦО “blanco” (букв. «белый»), во всех остальных романах лунный свет описывается как серебряный: “ajo de agónica **plata**” (букв. «долька чеснока из агонизирующего серебра») (№13) в значении «луна в уменьшающейся фазе, пол-луны», “en la noche **platinosche**” (букв. «в ночи, серебрянаночи») (№15) в значении «звездная ночь с серебристой луной на небе», “sin luz **de plata** en sus copas” (букв. «без света из серебра в своих кронах») (№6) в значении «безлунная ночь, когда сияние луны скрыто кронами деревьев».

В романсе «Сан-Габриэль» (№10) определение “de plata” (из серебра) используется для создания образа архангела: “nervio de **plata caliente**” (букв. «нерв серебра горячего») (№10). Так как для создания образа прекрасного архангела поэт использовал определение, используемое для создания образа лунного света в «Романсеро», для создания образа луны он вынужден употребить его контекстуальным синонимом: “nocturna **manzana**” (букв. «ночное яблоко») в значении «луна». Однако в этой метафоре нивелируется признак блеска лунного света, обычно определяемого как «серебристый». Таким образом подчеркивается, что совершенством архангел превосходит луну. Так, образ “piel de **nocturna manzana**” (букв. «кожа из ночного яблока») (№10) означает «светлая кожа, отражающая лунный свет».

«Серебристый» в значении «белый». ЦО “de plata” (букв. «из серебра») используется в значении «белый» в образе незрячей русалки: “ojos de fría **plata**” (букв. «глаза из холодного серебра») (№4) в значении «глаза, отражающие серебристый лунный свет и кажущиеся белыми».

В «Сцене подполковника...» («Поэма о канте хондо») серебро также выступает как КЦО белого: “después, mi madre, a la noche, me pondrá en papel **de**

plata” (букв. «после моя мать – ночью – завернет меня в бумагу из серебра») в значении «завернет в белый саван».

«**Белый**» в значении «**серебристый**». Как отмечалось, в двух случаях, наоборот, ЦО “blanco” (белый) используется в значении «серебряный». Так, в создании олицетворенного образа луны, представленной танцовщицей (№1), белый используется для описания наряда Луны, т. е. означает «серебристый лунный свет»: “mi **blancor** almidonado” (букв. «моя белизна накрахмаленная») (№1), “collares y anillos **blancos**” (букв. «колье и кольца белые») (№1).

«**Желтый**» в значении «**серебристый**». Как заместитель серебряного также используется гипероним “amarillo” (желтый) (2 раза из 4). Так, в романсе №13 прилагательное “amarillo” (желтый) в препозиции к определяемому слову актуализирует переносное значение «светлый» и служит для создания образа лунного света, отражаемого от светлых стен башен:

Ajo de agónica plata	Долька чеснока из агонизирующего
la luna menguante, серебра,	
pone	луна убывающая приставляет
cabelleras amarillas	волосы желтые
a las amarillas torres.	желтым башням.

Лорка вынужден обратиться к ЦО “amarillo” (желтый) для обозначения лунного света, так как ЦО “de plata” (из серебра) использован им при описании луны. При этом гипероним “amarillo” (желтый) используется как синоним гипонима “rubio” (светловолосый). Эта деталь позволяет создать образ златокудрых дев, которым уподобляются крепостные башни, залитые лунным светом. Именная часть сказуемого с глаголом “poner” указывает на образ отраженного лунного света. Так, предикаты с глаголом “poner” передают идею изменения цвета как результата.

Многие генитивные конструкции с названиями металлов осложнены определениями, выраженными прилагательными: “de **fría** plata” (из холодного серебра) (2), “de plata **caliente**” (из серебра горячего) (1), “de **duro** estaño” (из твердого олова) (1) и т. д.

Для передачи идеи блеска звезд используется отглагольное прилагательное “reluciente” (блистающий): “con sus lenguas **relucientes**” (с их языками блистающими) (№2).

Образ лунной дорожки. Кроме того, Лрка часто обращается к образу отраженного света ночных светил в виде лунной и звездной дорожек на воде (см. картину Ван Гога «Звездная ночь над Роной»): “cuando las estrellas **clavan rejones** al agua gris” (букв. «когда звезды втыкают пики в воду серую») (№12) в значении «свет звезд, отражающийся в виде светящихся дорожек на воде, подобных пикам тореро»; “un **carámbano** de luna” (букв. «сосулька луны») (№4) в значении «дорожка отраженного лунного света на воде, подобная сосульке», “unicornio de ausencia rompe en cristal **su cuerno**” (букв. «единорог отсутствия ломает в хрустале свой рог») в значении «дорожка лунного света на воде, подобная рогу единорога, который отсутствует» (ср. у Л. Кэрролла «улыбка чеширского кота»).

Образ стен, отражающих лунный свет. Если образ лунного света, отраженного от воды, передается как «блестящий» (“de plata”, “reluciente” и т. д.), то образ лунного света, отраженного от стен, передается с помощью КЦО “de cal” (букв. «из извести») в значении «беленые известью стены» и с помощью СЦО “blanco” (белый): “fachadas de cal ponían cuadrada y **blanca** la noche” (букв. «фасады из извести делали квадратной и белой ночь») (№13).

В этом примере ЦО “blanco” (белый) используется для конструирования предметного пространства с помощью цвета. Сначала белый цвет называется косвенно указанием на известковые фасады домов (характерного белого цвета и квадратной формы). «Бесформенная» ночь, антонимического черного цвета, преобразуется в квадратные белые известковые фасады домов. Происходит переход от бесформенности и безграничности ночи к определенности и ограниченности квадратными фасадами улиц. Слово «белый» является контекстуальным синонимом определенности, оформленности, с дополнительным значением «видимый в темноте».

Образ тела, отражающего лунный свет. «Зеленый» в значении «серебристый». Образ отраженного лунного света также используется при описании цыган: “bien **lunada** y mal vestida” (букв. «хорошо освещенная луной и плохо одетая») (2) (№10), “moreno de verde **luna**” (букв. «смуглый от зеленой луны») (№11, №12), “**verde carne**” (букв. «зеленая плоть») (3) (№4) в значении «смуглая кожа, освещенная луной» и др.

Если идея лунного свечения и отраженного света луны (в т. ч. блеска) в основном, передается с помощью генитивного ЦО “de plata” (букв. «из серебра»), то идея сияния часто передается с помощью глаголов. Идея света в «Романсеро» выражается преимущественно глаголом “relucir” (сиять, блестеть).

В «Романсеро» лунный свет чаще трактуется не как исходящий от луны (с указанием источника света), а как лунный свет, отраженный от предметов (т. е. без указания источника). Обе идеи передаются, в основном, с помощью глаголов. Однако идея отраженного лунного света изображается и другими средствами.

Кроме «ахроматических» цветов, идея отсутствия цвета (т. е. «блеклого цвета») характерна для многих цветовых гипонимов, используемых в «Романсеро», исключая гипонимы красного. Ряд глаголов, производных от гипонимов цвета или являющихся КЦО, передает идею потери цвета.

КЦО “relucir” (сиять): образ божественного света. В «Романсеро» глагол “relucir” (блестеть, сиять) (8) передает идею сияния, источник которого определен (см. Приложение 2), в отличие от генитивных ЦО “de plata” (букв. «из серебра») и “de oro” (букв. «из золота»), передающих идею отраженного света.

Образ блеска ножей. Один раз глагол “relucir” (блестеть, сиять) используется в значении «блестеть» и передает идею отраженного света в романсе «Схватка» (№3):

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.

Посреди оврага
ножи Альбасете,
прекрасные чужой кровью,
блистают, как рыбы.

В этом значении глагол “relucir” (блестеть, сиять) сближается с глаголом “dorar” (золотить): мерцающий блеск стали сравнивается с блеском рыбьей чешуи.

В интертекстуальном расширении «Романсеро» «Диалог Амарго» (из «Поэмы о канте хондо») ЦО “de plata” (из серебра) и “de oro” (из золота) используются для создания образа блестящих ножей, символизирующих смерть. В «Диалоге Амарго» названия металлов указывают на материал, из которого сделаны ножи, при этом в «Романсеро» материал не указывается.

Во всех текстах с Амарго вне «Романсеро» упоминаются ножи. В «Диалоге Амарго» они описываются, как сделанные из серебра и золота. В романсе о доне Педро (№17) также упоминаются ЦО «золотой» и «серебряный», в контексте не связанном с ножами, но связанным с образом смерти.

“Relucir” (сиять) в значении «божественный свет». С помощью КЦО “relucir” (букв. «сиять») создается образ Небесного света, в частности ангельского сияния (3): “¡ay, San Gabriel que **reluces!**” (букв. «ай, Сан-Габриэль, что сияешь!») (№10) (сам ангел при этом называется “lucero” (№10) – светило), “áridos **lucen** tus ojos” (букв. «сухие сияют твои глаза») (№10), “una Custodia **reluce**” (букв. «дарохранительница сияет») (№16).

Если сияние архангела передается с помощью глагола: “¡Ay, San Gabriel que **reluces!**” (букв. «Ай, Сан-Габриэль, что сияешь!») (№10), то отблеск его света на лице Анунсиасьон – с помощью КЦО “jazmines” (букв. «жасмины»): “tu fulgor abre jazmines sobre mi cara encendida” (букв. «твое сияние раскрывает жасмины на моем лице зардевшемся») (№10) в значение «отблеск света архангела на лице смущенной Анунсиасьон». Так, ангельский свет в соприкосновении с материей «опредмечивается» с помощью КЦО.

Образ огня. Также создается образ огня (1): “qué es aquello que **reluce**” (букв. «что это там блестит» о факелах нападающих) (№13). В этом значении КЦО “relucir” (букв. «сиять») сближается со значением ЦО “de oro” (букв. «из золота»).

Образ жандармов. Один раз глагол “relucir” (блестеть, сиять) используется для передачи образа, имеющего в «Романсеро» негативную оценку, – образа жандармов: “sobre las capas **relucen** manchas de tinta y de cera” (букв. «на плащах сияют пятна чернил и воска») (№15) в значении «виднеются пятна пролитой невинной крови». Оксюморон “**relucen** manchas de tinta” (блистают пятна чернил) подчеркивает абсолютно черный (зловещий) цвет гвардейских плащей, когда даже черные пятна от черных чернил светлее, чем черный цвет плащей темного войска.

§2.4.2. Христианский код: образ шахмат. В «Романсеро» антитеза «белый – черный» носит религиозно-оценочный характер. С идеей противопоставления «света» и «тьмы» тесно связана идея противопоставления «добро – зло», а также – «свой – чужой». В «Романсеро» антонимы “bueno” (хороший, добрый) – “malo” (плохой, злой) не используются. Эта идея выражается с помощью противопоставления белого и черного, которые служат эвфемизмами слов «добро» и «зло», что позволяет выразить оценку косвенно, используя ЦО.

Как отмечалось, в «Романсеро» на втором месте по употреблению после зеленого находятся гиперонимы “blanco” (белый) и “negro” (черный), названные равное число раз (12 и 12 из 69) (см. Приложение 2). Эти гиперонимы – единственные, определяемые словарем как антонимы [DSA-SM 2006: 139]. Словарные антонимы составляют основу антитезы «белый – черный» (второй по значимости в «Романсеро» после антитезы «зеленый – красный»). В основном тексте сборника (15 романсов) с помощью этой антитезы изображается противостояние жандармов, преследующих цыган, и ангелов, им покровительствующих.

В приложении, именуемом «Три исторических романа» (в основе их сюжетов лежат исторические события), эта антитеза используется в «Мученичестве Св. Олайи» (№16). Олайя (Эулалия, Евлалия) (304) – христианская мученица, покровительница Мерида (Эстремадура), где по преданию была сожжена римлянами [Малиновская 2014: 607]. С помощью этой

антитезы изображено противостояние, но не жандармов и цыган, а римлян-гонителей христиан и христианской мученицы Св. Евлалии. Поверхностный и глубинный уровни текста кодируются с помощью разных видов словарных и контекстуальных антонимов «белый» – «черный».

Первый уровень кодирования: словарные антонимы “blanco” (белый) и “negro” (черный). Христианский код: образ Света и тьмы. В последней части романа, описывающего мученичество Св. Евлалии, изображена ее смерть.

В первых двух частях романа используется широкая гамма хроматических цветов, выраженных гиперонимами и гипонимами цвета (№16): “cresta **roja**” (букв. «гребешок красный»), “**rojos** agujeros” (букв. «красные дыры»), “agua en villo **redoraba**” (букв. «вода в воздухе снова золотила»), “venas **verdes**” (букв. вены зеленые), “centuriones **amarillos**” (букв. «центурионы желтые»); а также ахроматическими СЦО: “de carne **gris** desvelada” (плоти серой, лишенной сна), “leche blanca” (букв. «молоко белое»). В третьей части используются только антонимические СЦО “blanco” (белый) (3) и “negro” (черный) (1).

Белый в значении «мертвый». Героиня изображается повешенной римскими легионерами. Имя героини в третьей части повторяется четыре раза, разделяя часть на несколько фрагментов:

Olalla pende del árbol.	Чёрный – чёрный.		
Olalla muerta en el árbol.	Белый – чёрный.		
Olalla blanca en el árbol.	БЕЛЫЙ – чёрный.		
Olalla blanca en lo blanco.	БЕЛЫЙ – БЕЛЫЙ.		

Л. Белтран Фернандес де лос Риос также указывает на то, что в данном примере происходит переход от черного сожженного тела Олайи⁶ на фоне темного неба к белому на фоне белого [Beltran Fernández de los Ríos 1986: 234].

В первом примере контекстуальное значение ЦО “blanco” (букв. «белый») – «мертвый»: “Olalla **blanca** en el árbol” (Олайя **белая** на дереве). Прилагательное в постпозиции актуализирует основное (цветовое) значение. Так, белый цвет означает буквальный цвет тела героини. Этим цветом часто

⁶ Имя “Olalla” (вариант имени Евлалия в Андалусии) переводится в транскрипции, предложенной А. М. Гелескулом [Гарсиа Лорка 1975]. Эта транскрипция лучше других передает особенности андалусского произношения.

передается цвет тела покойника, так как отток крови проводит к потере естественного розоватого оттенка, так что тело кажется белым или воскового желтоватого оттенка. Значение «мертвый» подтверждается и предыдущим контекстом: “Olalla **pende** del árbol” («Олайя свисает с дерева»), “Olalla **muerta** en el árbol” (Олайя мертвая на дереве).

Ср. с образом бледных от бессонницы римских солдат: “de carne **gris**, desvelada” (букв. «с плотью серой, лишенной сна») в значении «лишенный здорового естественного цвета лица», «бледный», т. е. «с кожей бледного цвета от бессонницы». При этом вместо ЦО “pálido” («бледный, потерявший цвет») используется ЦО “gris” («лишенный цвета»). Таким образом, выбор цветového синонима используется как способ выразить скрытую оценку описываемых героев.

Цветовое значение прилагательного усиливается сменой цвета, так как из предыдущего контекста известно, что при жизни Олайя была смуглой (об этом дальше).

Значение «мертвый» подчеркивается использованием безглагольных предложений, как и в «Сомнамбулическом романсе» (№4): “verde carne, pelo verde” (букв. «плоть зеленая, волосы зеленые»). В обоих романах назывные предложения используются для изображения безжизненного тела. Цвет, выраженный прилагательным, как бы выполняет функцию предиката, лишённого категории времени и служит для создания образов в пространстве вне времени. Ср. с образом из предыдущего романа: “los rejales se pararon” (букв. «часы остановились») (№15) в значении «пробил смертный час». Однако речь идет не об утопленнице, а о повешенной, не о самоубийстве, а о насильственной смерти.

В этом романсе используются не назывные предложения, а эллиптические: “Olalla **blanca** en lo blanco” (букв. «Олайя белая на белом») (№16).

Olalla pende [viva] del árbol.	Олайя свисает [живая] с дерева.
Olalla [pende] muerta en el árbol.	Олайя [висит] мертвая на дереве.
Olalla [pende] blanca en el árbol.	Олайя [висит] белая на дереве.

Olalla [está] blanca en lo blanco.	О л а й а [находится] белая н а белом.
-------------------------------------------	-----------------------------------------------

Все предложения восходят к полному: “Olalla **pende** del árbol” (букв. «Олайя свисает с дерева»), и повторяются с некоторыми изменениями. Предикат выражен глаголом в настоящем времени “pende” – свисает). Наличие предиката в первом предложении подчеркивает предикативный характер определений в последующих. При этом во всех эллиптических предложениях глагол мыслится как отсутствующий. По аналогии в первом предложении, в котором присутствует глагол домысливается имплицитное прилагательное “viva” (букв. «живая») в значении «только повешенная».

Ряд исследователей исходит из того, что «в глубинной структуре атрибутивной фразы всегда лежит фраза предикативная» [Вольф 1978: 158; Bosque Muñoz, Demonte Barreto 2000: 138]. А. Бельо писал, что, по большому счету, характерная черта существительного – его особенность выступать в функции субъекта высказывания, а глагола – атрибута (И в целом прилагательное и глагол поясняют существительное). При этом глагол, передающий идею абстрактного бытия, не может рассматриваться как связка: абстрактное бытие есть такой же атрибут, как и любой другой. И глагол, его обозначающий, проявляет себя в таких же категориях лица и времени, как и любой из них. Прилагательное в предикативной функции (соотносимое с существительным) в предложении может находиться в различных частях: в непосредственной близости с существительным (в именной группе) (la oscura noche, el triste invierno), в именной части глагольного сказуемого, уточняя глагол (el día amaneció tempestuoso), или в качестве определения дополнения (se acreditan de valientes, tiene fama de hermosa, da en temerario) [Bello, Cuervo 1960: 44-46].

Как показывают приведенные исследования А. А. Потемни, в случае наличия у существительного определяющих его прилагательных, последние, не являясь предикатом, как бы его подразумевают. Имеет место чисто синтаксический переход прежнего сказуемого в определение (например,

выражение «черная собака» предполагает предикативное отношение «собака черна») [Потебня 2010: 183]. Ю. С. Маслов отмечал: «Сочетания слов, не обладающие предикативной структурой и нормально не являющиеся предложениями («белый снег»)… могут, как и отдельное непредикативное слово…, становиться предложениями, но лишь в более специальных условиях например, … в контексте других предложений…, в назывных предложениях…» [Маслов 1987: 169].

Белый в значении «покрытый снегом». ЦО “blanco” (букв. «белый») также означает «покрытый снегом».

Nieve partida comienza.

Снег партию начинает.

Olalla blanca en el árbol.

Олайя белая на дереве.

Фраза “nieve partida comienza” (букв. «снег партиюю начинает») означает «начинает идти снег», а “Olalla blanca” (букв. «Олайя белая») означает «тело Олайи, накрытое снегом». В этом контексте белый также означает «мертвая», так как снег тает при соприкосновении с теплом. Таким образом, имеется в виду тело холодное, т. е. мертвое.

Этот контекст указывает на подробности из жития Св. Евлалии, когда тело деушки после пыток было брошено обнаженным у костра, но внезапно выпавший снег прикрыл ее наготу [ПЭ 2008: 150-152].

Образ снега как свидетельства божественного вмешательства усиливается последующим контекстом:

Olalla blanca en el árbol.

Олайя белая на дереве.

Escuadras de níquel juntan

Эскадры из никеля скрещивают

los picos en su costado.

прики на ее богу.

Снег олицетворяется в образе рыцарей в белых латах.

Таким образом, ЦО “blanco” (букв. белый) в этом образе означает как «мертвый», так и «накрытый снегом». В то же время – это аллюзия на белые одеяния святых на иконографических изображениях.

Белый в значении «святой». В христианской культуре белый – символ святости и чистоты [Cirlot 1992: 140]. Это значение актуализируется во втором упоминании ЦО “blanco” (букв. «белый») в последнем куплете части.

¡Saltan vidrios de colores!

Olalla blanca en lo blanco.

Ángeles y serafines

dicen: Santo, Santo, Santo.

Взрываются стекла цветные!

Олайя белая на белом.

Ангелы и серафимы

молвят: Свят, Свят, Свят.

В этих стихах создается образ прославления святой. Упоминание ангелов в ближайшем контексте усиливает значение «чистая», «святая». Это соответствует традиционному значению белого в одеждах святых на литургических изображениях [Фрейзер, Бэнкс 2012: 14].

Аллюзия на иконографическое изображение усиливается упоминанием дарохранительницы:

Una Custodia reluce

sobre los cielos quemados

“Custodia” (букв. «дарохранительница») – религиозный термин, в

католическом культе обозначающий «изделие из золота, серебра или другого металла, в котором хранится облатка для Святого Причастия» [DRAE 2014: 700], а также храм или трон, обычно из серебра, больших размеров, на который ставится дарохранительница» [DRAE 2014: 700]. Несмотря на то, что толковый словарь фиксирует наличие золотых дарохранительниц, в ахроматическом контексте, скорее всего, имеется в виду серебряное изделие. Так как серебро относится к полю белого цвета [DRAE 2014: 1733], слово “Custodia” (букв. «дарохранительница») в данном контексте является КЦО белого цвета.

Если бы даже автором подразумевалась дарохранительница, сделанная из золота, она имела бы контекстуальное значение «свет», так как золото, как и серебро, содержит сему «блестящий», т. е. «относящийся к свету» [DRAE 2014: 1588]. Согласно нашим наблюдениям, в «Романсеро» ЦО “plata” (букв. «серебро») и “oro” (букв. «золото») контекстуально сближаются в этом значении.

Эксплицитное противопоставление света цвету наблюдается в стихах:

¡Saltan vidrios **de colores!**

Olalla **blanca** en lo blanco.

Взрываются стекла **цветные!**

Олайя **белая** на белом.

Поскольку ЦО “de colores” (цветной) противопоставляется ЦО “blanco” (белый), последний теряет значение цвета, актуализированный в предыдущих контекстах, и означает «свет».

Согласно ряду исследований, на ранних этапах развития языка после выделения оппозиции «белый – черный» в значении «светлый – темный» [Вежбицкая 1996: 232; Базыма 2005: 46], следующей формируется оппозиция «белый – красный» в значении «свет – цвет». При этом «красный» означает «цвет вообще» [Колесов 1986].

Это подтверждается и в испанском языке, в котором ЦО “colorado” (цветной), образованное от слова “color” (цвет), определяется как «1. (прил.) красный: красные тона, красная земля» [DRAE 2014: 575].

В романсе ЦО “de colores” (цветной) означает «цвет вообще» как атрибут этого мира. Уничтожение цвета как его неотъемлемого свойства символизирует переход в мир иной:

¡Saltan vidrios **de colores!**

Взрываются стекла **цветные!**

В этом контексте ЦО «белый» и «черный» теряют значение цвета и используются в их оценочно-классифицирующем значении.

В истории славянских языков в словах «белый» и «черный» первично значение оценки, а значение цвета вторично [Звегинцев 1957: 222]. В христианском переосмыслении картины мира белый и черный стали восприниматься, скорее, не как два равнозначных полюса одной оси, как в мифологическом мышлении, где белый и черный соответствовал двум равноправным борющимся началам, а получил более абстрактное переосмысление в идее белого (добро) и его отсутствия (зло, т. е. черное). Равноправное восприятие этих цветов тем более характерно для мифологической традиции, когда речь идет не о солнце и тьме, которые могли бы трактоваться как свет и его отсутствие, а когда описываются ночь и луна.

Образ божественного света усиливается контекстуальной субстантивацией “en lo blanco” (букв. «на белом»).

Белый в значении «небеса». Контекстуальная субстантивация гиперонима с артиклем “lo” (“lo blanco” – букв. «белое») передает абстрактное

значение цвета [Alarcos Llorach 2009: 98]. Контекстуально ЦО означает «свет», «небеса».

Образ белого фона, символизирующего божественный свет, усиливается КЦО белого “*cielos quemados*” (букв. «небеса выжженные»):

Una Custodia reluce	Дарохранительница сияет
sobre los cielos quemados	на небесах выжженных

КЦО “*cielos quemados*” (букв. «небеса выжженные») означает «белый» (об этом дальше).

Два ЦО белого – СЦО “*lo blanco*” (букв. «белое») и КЦО “*cielos quemados*” (букв. «небеса выжженные») – противопоставляются как божественный свет и белый цвет небес на восходе. Как и в противопоставлении “*de colores*” (букв. «цветной») – “*blanco*” (букв. «белый»), цвет как атрибут этого мира противопоставляется божественному свету. При этом цвет передается КЦО, а свет – СЦО гиперонимом “*blanco*” (букв. «белый»).

Образ святой на фоне сакрального света символизирует ее прославление, почеркиваемое самим названием части «Ад и Слава». Этот иконографический образ дополняется упоминанием ангелов в последних стихах:

Ángeles y serafines	Ангелы и серафимы
dicen: Santo, Santo, Santo.	молвят: Свят, Свят, Свят.

Образ “*una Custodia reluce*” (букв. «дарохранительница сияет») также может ассоциироваться с образом ангелов. Это аллюзия на образ “*angel custodio*” (букв. «ангел-хранитель») [DRAE 2014: 147].

В то же время, образ “*custodia*” (букв. «охрана») означает «конвой», то является аллюзией на пытки мученицы легионерами [DRAE 2014: 700].

Образ небесного воинства усиливается образами с КЦО белого “*escuadras de níquel*” (букв. «эскадры из никеля»):

Escuadras de níquel juntan	Отряды из никеля скрещивают
los picos en su costado.	пики на ее боку.

Слово “*níquel*” (букв. «никель») определится как металл серебряного цвета [DRAE 2014: 1539], который относится к полю белого цвета [DRAE 2014: 1733].

В отличие от образа Олайи, созданном с помощью эллиптических безглагольных предложений, образ небесного воинства создается с помощью ЦО, выраженных глаголами (цвет подчеркивает динамику).

Черный в значении «катастрофа». Белому цвету жертвы противопоставляется черный цвет убийц, выступающих в образе адского воинства:

Negros maniqués de sastre **Черные** манекены портного
 cubren la nieve del campo. покрывают снег поля.

Препозиция гиперонима “negro” (черный) актуализирует его переносное значение: «роковой», «зловещий», «угрожающий» [NGLE 2009: 997]. Это значение усиливается поэтическим паронимом “de **sastre**” (портного) – “**desastre**” (катастрофа). Контекстуальное значение метафоры – «римские воины, предвещающие катастрофу, бездушные, подобно манекенам».

Образ адского воинства усиливается КЦО черного:

Tinteros de las ciudades **Чернильницы** городов
 vuelcan la **tinta** despacio выливают **чернила** медленно
 Само название третьей части романа “Infierno y Gloria” (ад и слава)

создает образ борьбы белых и темных сил.



Второй уровень кодирования: контекстуальные антонимы “nieve” (снег) – “noche” (ночь). Образ шахматной партии. Шахматная игра, пришедшая в Европу с арабами через Испанию, в Средние Века стала символизировать борьбу Света и тьмы. Некоторые авторы даже изображали шахматные партии, в которых силы Господа противопоставлялись силам дьявола [Пастуро 2012: 307]. Этот образ восходит к стихам Нового Завета: «...И свет во тьме светится, и тьма его не объять» (Ин. 1:5).

Образ шахматной доски. Противопоставление СЦО “blanco” (белый) и “negro” (черный) в третьей части романа усиливается КЦО этих цветов: “nieve” (букв. «снег») и “noche” (букв. «ночь»). ЦО расположены в шахматном порядке:


Nieve ondulada reposa.	Снег волнистый отдыхает.	
Noche tirante reluce.	Ночь уходящая светлеет.	
Nieve partida comienza.	Снег партию начинает.	

Образ белых и черных шахматных фигур. Образ шахматной доски, созданный с помощью противопоставления КЦО “nieve” (букв. «снег») и “noche” (букв. «ночь») позволяет переосмыслить все образы в «обратной перспективе» шахматной игры. А мученичество Св. Евлалии, духовное противостояние с палачами, переосмысливается в образе шахматного сражения.

Зловещие манекены римлян-жандармов предстают в образе черных шахматных фигур, выстроенных по краю доски. Образ римских солдат, одетых в униформу, уподобляется пешкам-манекенам. Так актуализируется не только духовная, но и военная символика шахмат:

Negros maniqués de sastre	Черные манекены портного	
cubren la nieve del campo.	покрывают снег поля.	

Им противостоят белые фигуры ангельского воинства:

Escuadras de níquel juntan	Отряды из никеля скрещивают	
los picos en su costado.	пики на ее боку.	

Образ Белой пешки (d2-d4) и Белой королевы (d7-d8). Сама Олайя предстает в образе белой пешки, которой обычно начинается шахматная партия: часто это ход королевской пешкой “d2-d4” (см. Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье») [Кэрролл 1979: 121]:

Nieve partida comienza.	Снег партию начинает.
--------------------------------	------------------------------

Olalla blanca en el árbol.	Олайя белая на дереве.
-----------------------------------	-------------------------------

На последней линии происходит «превращение пешки», чаще всего – в королеву: например, ходом “d7-d8” (см. Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье») [Кэрролл 1979: 121]. За превращением обычно следует шах и мат. Субстантивированное прилагательное “lo blanco” (белое) означает переход пешки на последнюю линию и превращение в королеву. Партия выиграна:

¡Saltan vidrios de colores!	Взрываются стекла цветные!
-----------------------------	----------------------------

Olalla blanca en lo blanco.	Олайя белая на белом.
------------------------------------	------------------------------

Семиотическое кодирование этой шахматной партии (см. Приложение 6).

Противопоставление в военных символах актуализирует имплицитное разделение «свой – чужой».

Тема игры в «Романсеро». В «Романсеро» тема шахматной игры (благородной игры царей) противопоставляется азартной карточной игре из романса «Схватка» (№3):

Una dura luz de naire

Тяжелый свет карт

recorta **en el agrio verde**

образует **в едком зеленом**

Тема игры актуализируется в первых стихах (т. е. в «сильной» позиции) в романсе «Мученичество» (№16) с помощью глагола “jugar” (играть):

mientras **juegan** o dormitan

пока играют или спят

viejos soldados de Roma

старые солдаты Рима

Скорее всего, римляне играют в кости, что является аллюзией на палачей Христа, разыгравших в кости его одежды (Ин. 19:23-24).

Таким образом, три различные игры соответствуют трем силам в «Романсеро». Карты относятся к преследуемым цыганам, рискующих жизнью, кости – солдатам-преследователям, а шахматы символизируют противостояние между преследователями и преследуемыми. В отличие от азартных игр (карт и костей), символизирующих судьбу как случай, шахмату означают жизнь как борьбу. Лорка писал о поэтах Андалусии: «...наш поэт воспринимает жизнь как шахматную игру» [Гарсиа Лорка 1971г: 74].

Третий уровень кодирования: идеологическая информация. Несмотря на историческую соотнесенность романса со временами римских гонений на христиан, сюжет воспринимается как одна из сцен истязания цыган жандармами. Это впечатление объясняется при детальном лингвистическом анализе.

Зеленый цвет, объединяющий основные романсы сборника (№1-№15), не упоминается в романсах-«приложении» (№16-№18), за исключением романса о Св. Евлалии (№16). Таким образом, этот романс – связующее звено между основными романсами сборника и его приложением:

Un chorro de venas verdes

Струя из вен зеленых

le brota de la garganta.

Бьет из ее горла.

Как отмечалось, зеленый в «Романсеро» используется как синоним смуглого и служит для обозначения цыган (см. §2.1). Его упоминание в

описании христианской святой, связывает ее образ с образом цыган, а точнее, определяет ее как одну из них. Это подтверждается и черновым названием: «Романс о мученичестве цыганки Св. Олайи из Мерида» [García Lorca 1962: 1579].

Образ мученицы-цыганки усиливается интертекстуальными связями с предыдущим «Романсом об испанской жандармерии» (№15). Так, цыганка Роса де лос Камбориос (№15), была подвергнута тем же истязаниям, что и Св. Олайя (№16):

El Cónsul pide bandeja para los senos de Olalla. (№16)	Консул просит поднос для грудей Олайи.
Rosa la de los Camborios gime sentada en su puerta con sus dos pechos cortados puestos en una bandeja . (№15)	Роса де лос Камбориос стонет, сидя у своей двери, с двумя грудями отсеченными, поставленными на поднос .

Св. Евлалия «канонически изображается с... блюдом, на котором стоят ее отсеченные груди» [Малиновская 2014: 607]. Таким образом, романс «Мученичество Св. Олайи» (№16) – развернутая метафора, подробно раскрывающая обстоятельства гибели цыганки из романса №15.

Отрубленные руки мученицы (№16) упоминаются и в романсе «Погибший от любви» №13, поуствующем о нападении на цыганское жилище:

Por el suelo, ya sin norma, brincan sus manos cortadas (№16)	На земле, уже без порядка, скачут ее кисти отрубленные (№16)
Lleno de manos cortadas y coronitas de flores (№13)	Полный кистей отрубленных и коронок из цветов (№13)

Таким образом, сцена нападения на город цыган из романса №15, получает интертекстуальное расширение в романсах №16 и №13.

В начальной позиции «Мученичества» (№16) упоминается лошадь, мчащаяся по улицам без всадника, очевидно, погибшего. Одинокое раненное животное упоминается и в «Романсе об испанской жандармерии» (№15):

Por la calle brinca y corre	По улицам скачет и несется
-----------------------------	----------------------------

caballo de larga cola (№16)	лошадь с длинным хвостом
Un caballo malherido	Лошадь раненная
llamaba a todas las puertas (№15)	стучала во все двери

Черный цвет в образе адского воинства: “**negros** maniqués de sastre” (букв. «черные манекены портного») (№16), в которые превращаются “viejos soldados de Roma” (букв. «старые солдаты Рима») (№16), в «Романсеро» – атрибут жандармов (см. §2.3.3). Препозция прилагательного “negros” (черный) усиливает эту интертекстуальную связь.

Чернила на плащах жандармов в романсе №15 упоминаются и в «Мученичестве» (№16):

Sobre las capas relucen manchas de tinta y de cera (№15)	На плащах сияют пятна чернил и воска
Tinteros de las ciudades vuelcan la tinta despacio (№16)	Чернильницы городов выливают чернила медленно

В то же время слово “tinta” (букв. «чернила») может использоваться как ЦО красного [DRAE 2014] и, таким образом, обозначать кровь. В обоих случаях КЦО “tinta” (букв. «чернила») – эвфемизм слова «кровь».

Образ жандармов, которые идут строем: “avanzan en dos en fondo” (букв. «идут вперед по два в ряд») (№15) развивается в образе стройных рядов манекенов:

Negros maniqués de sastre cubren la nieve del campo en largas filas que gimen su silencio mutilado.	Черные манекены портного покрывают снег поля длинными рядами, которые стонут и тишину искалеченную.
Образ “silencio mutilado” (букв. «тишина искалеченная») (№16) также	

восходит к романсу №15:

Jorobados y nocturnos, por donde animan ordenan silencios de goma oscura y miedos de fina arena.	Горбатые и ночные, где руководят, устраивают тишину резины темной и страх тонкого песка
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------

Таким образом, «Мученичество Св. Олайи» (№16) является очевидным продолжением «Романса об испанской жандармерии» (№15). Этот факт подтверждается письмом Лорки к Х. Гильену, в котором он описывает романс

№15: «А теперь приезжает гражданская жандармерия и разрушает город... Иногда, не знаю почему, они превращаются в римских центурионов... Когда закончу «Романс о мученичестве Святой Олайи из Мерида», закончу книгу» [García Lorca 1962: 1579].

Как видно из письма, Лорка внес романсы №15 и №16 последними в книгу. Возможно, подобие образов жандармов и римлян, которые «превращаются в римских центурионов», вызвано следующим. В романсе о жандармах (№15), сцена нападения на город уподобится новозаветной сцене избияния младенцев в Вифлееме. Таким образом, жандармы упообляются римским легионерам, исполнившим приказ царя Ирода. Те же римские легионеры преследовали ранних христиан по приказу императора. И ранне христиане, и цыгане в данном случае образ беззащитного и преследуемого народа.

Так образ жандармов, преследующих народ, переосмысляется как образ римлян, преследовавших христиан. А образ проивостояния несправедливых и невинных переосмыляется как шахматная партия, но не только как символ военного противостояния, но и духовного.

§2.4.3. Фольклорная антитеза «черный – белый» и христианская антитеза «белый – черный». В отличие от архаической пары «черный – белый» в значении «темный – светлый», восходящей к противопоставлению ночи и дня, в «Романсеро» с помощью этих ЦО противопоставляются ночь и луна. Эти два цвета в сборнике объединяются в образе лунной ночи: “en la noche **platinosche**” (букв. «в ночи, серебрянаночи») (№15) в значении «ночь с серебристой луной на небе».

Кроме того, в отличие от фольклорной традиции «канте хондо», в «Романсеро» это ночь перед рассветом. Значения черного в «Романсеро» восходят к фольклорным («темный», «отчаянный», «одинокий»).

Антитеза «белый – черный». восходящая к христианскому коду, является оценочной и используется для выражения скрытой авторской позиции. Так,

преследуемый народ уподобляется святым мученикам, а их гонители – адскому воинству.

Как и антитеза «зеленый – красный», антитеза «белый – черный» используется для изображения смерти. Белый, как и зеленый, изображает смерть статически (герой до или после смерти – №1, №16), а черный, как и красный, – динамически (в момент гибели – №7, №14, №17).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цвет является важной составляющей творчества Лорки (502 гиперонима цвета в 195 стихотворениях из 304, из которых 69 гиперонимов в 18 романах «Романсеро»). Сам автор отмечал особую значимость зрения и осязания при создании поэтических образов, в частности метафор, которые в этом случае приобретают «качество, почти живописное» (а основа живописи – цвет и форма). По наблюдению Лорки, в стихах Гонгоры сюжет является основой стихотворения, но присутствует не явно, а скрыт за метафорами. То же справедливо и в отношении творчества самого Лорки.

По нашим наблюдениям, цветовая метафора с ее центростремительным характером является ключевой для обнаружения скрытого сюжета каждого отдельного романа «Романсеро». Основой таких метафор (чаще субстантивных) являются КЦО (“nieve” – букв. «снег» в значении «белый», “noche” – букв. «ночь» в значении «черный», “granada” – букв. «гранат» в значении «красный», “de plomo” – букв. «из свинца» в значении «темный» и др.).

В то же время, как показывают наши наблюдения, центробежный характер эпитета, основанный на ассоциативном (и метонимическом) переносе, позволяет объединять образы отдельных романсов и прослеживать скрытую сквозную сюжетную линию всего сборника. При этом такие эпитеты выражены преимущественно гиперонимами и гипонимами цвета. Их большая часть при этом выражена прилагательными и является цветовыми определениями, позволяющими обнаружить ключевые слова в тексте сборника.

Анализ ключевых слов в «Романсеро», отражающих глубинную структуру сборника, осуществлен в следующей последовательности: 1) ключевые слова обнаруживаются по определениям, выраженным цветовыми определениями (гиперонимами и гипонимами цвета); 2) ключевое слово анализируется во всех контекстах «Романсеро» (по возможности и за его пределами); 3) сопоставляются цветовые или нецветовые определения ключевых слов, а также их отсутствие; 4) устанавливается причина употребления или неупотребления

ЦО и дополнительная информация, которую они содержат; 5) определяется роль этой информации в скрытом сквозном сюжете «Романсеро» (основная – сюжетная – либо дополнительная – фоновая).

Несмотря на количественное превосходство в «Романсеро» антитезы «зеленый – красный», качественной доминантой является антитеза **«черный – белый»** (по 12 гиперонимов цвета). Это подтверждается не только расширением черного (“negro”) с помощью гипонимов (“oscuro” – темный, “moreno” – смуглый, темноволосый и др.), а также КЦО (“de plomo” – из свинца, “noche” – ночь, “de azabache” – из агата и др.), но и использованием черного в «сильной позиции» текста – в названии «Романса о черной тоске» (№7), который сам автор считал ключевым в «Романсеро».

При этом антитеза «черный – белый» осложняется тем, что в ней смешиваются два культурных кода: цветовой код канте хондо, восходящий к языческой традиции (в этом коде доминантой является черный цвет), и христианский код, в котором белый и черный символизируют борьбу Света со Тьмой (в этом коде доминантой является белый цвет). С помощью первого создается образ тоски, одиночества, отчаяния и смерти. Он также служит фоном для всех событий «Романсеро», создавая образ пейзажа: лунной ночи перед рассветом. Христианская символика второго используется для создания образа борьбы простого народа, его страданий и жандармов, преследующих его. Образ страданий преследуемого народа представлен в образе страданий святых. Этот образ усиливается образом пролитой сакральной крови, создаваемый во второй антитезе «зеленый – красный». С идеей противопоставления «света» и «тьмы» тесно связана идея противопоставления «добро – зло», а также – «свой – чужой». В «Романсеро» антонимы “bueno” (хороший, добрый) – “malo” (плохой, злой) не используются. Эта идея выражается с помощью противопоставления белого и черного, являющихся эвфемизмами слов «добро» и «зло» (для избежания прямой оценки).

Вторая по значимости в «Романсеро» антитеза «зеленый – красный». Гипероним зеленого (“verde”) является количественной доминантой – 32 (из 69

обращений к гиперонимам). С его помощью создается обобщенный образ простого народа. Красный, противопоставляемый зеленому, используется для создания отдельных представителей народа, в частности, образа героя. Антитеза «зеленый – красный» используется для создания скрытой сюжетной линии «Романсеро». При этом красный служит для создания сюжета отдельных романсов, а зеленый – для создания единой сквозной сюжетной линии в сборнике.

Лорка отмечал, что романс исторически был повествовательным, и наиболее удачным примером такого романса в «Романсеро» является «Сомнамбулический романс» (№4). В этом романсе зеленый повторяется 24 раза. Первый стих с использованием субстантивированного зеленого является цитатой из народной песни, а остальные обращения к зеленому – прилагательные. Скрытый сюжет романса основан на внутреннем противопоставлении синтаксической позиции прилагательного “verde” (зеленый) в именной группе, а также на противопоставлении эксплицитного зеленого и имплицитного красного, создающих образ «Ромео и Джульетты» (пьеса В. Шекспира, автором которой мечтал быть Лорка).

Гипероним красного (“rojo”) используется в «Романсеро» три раза и только в «приложении» («Три исторических романса»). В основном тексте «Романсеро» красный представлен имплицитно: с помощью косвенного обозначения “sangre” (кровь) (восходящего к архаическим обозначениям красного цвета) и с помощью КЦО красного (“rosa” – букв. «роза», “coral” – букв. «коралл», “vino” – букв. «вино», “granada” – букв. «гранат» и др. в значении «кровь», «раны» и др.), используемые в эвфемистических метафорах со значением «кровь».

Гипонимы красного используются для создания образа одежды героя. При этом имплицитная информация передается с помощью дифференциальных признаков согипонимов и восходит к этимологии названий красителя (“corinto” – букв. «коринфский красный» (№12), “carmesí” – букв. «кармазиново-красный» (№12), “rubor” – букв. «рубиновый красный»).

Оба цвета символизируют смерть: зеленый – выраженную статически (описывается ситуация до или после смерти), а красный – динамически (герой предстает в момент смерти). С помощью этих цветов создается образ народа и его героев как «аристократии зеленой крови», обреченной на гибель, но вдохновляющей своим благородством.

Многие ЦО передают идею «отсутствия цвета». К ним относятся не только гиперонимы и гипонимы «ахроматических» цветов, но и некоторые «хроматические» ЦО. В основном это касается слов, используемых для создания портрета героя, выступающих синонимами «светлого» и «темного» при описании цвета волос и кожи.

В некоторых романах гиперонимы цвета не используются. К ним относится и «Романс приговоренного» (№14), в котором описывается прецедентный герой по имени Амарго. Интратекстуальное расширение этого романа подкреплено не только лексически повтором некоторых гипонимов цвета (“oscuro”, “oro”, “plata”), но и грамматическими особенностями их оформления.

Морфосинтаксическое оформление ЦО отражает разное понимание абстрактного свойства цвета на развитом этапе языка. При этом и производные существительные, и глаголы, являющиеся как СЦО, так и КЦО составляют триаду «черный – белый – красный» (восходящую к архаической), так и авторскую триаду «черный – белый – зеленый».

В целом в «Романсеро» цвет активно используется для передачи имплицитной информации. ЦО используются как в синекдохах (деталь вместо целого, свойство вместо целого и др.), так и для передачи следствия вместо причины. Большая часть ЦО выполняет эвфемистическую функцию сокрытия макаберных образов. С помощью цветового кода «Романсеро» воплощается свойство сжатия информации (компрессии), характерного для стихотворного текста (являющееся частным случаем действия закона языковой экономии).

Скрытый сквозной сюжет «Романсеро». Помимо того, что в каждом романе сборника присутствует отдельный сюжет, скрытый метафорами,

имеется и сквозной имплицитный сюжет сборника. Этот сюжет можно обнаружить, исследуя ключевые слова сборника, выделенные цветовыми определениями.

Если проанализировать выявленные сюжетные линии в их единстве, то они сводятся к трем основным темам. Цветовая антитеза, выраженная гиперонимом зеленого и КЦО красного, позволяет выявить историю двух влюбленных, чья жизнь трагически обрывается. Ядром этого сюжета является «Сомнамбулический романс» (№4), в котором гипероним зеленого называется 24 раза. Тема развивается в романсе №6, а также усиливается в романсах №13, №14 и №18.

Вторая сюжетная линия повествует о матери и сыне, который с момента рождения обречен на гибель. Эта тема также раскрывается с помощью антитезы «зеленый – красный», основной в «Романсеро». Ядром сюжета является романс «Сан-Габриэль» (№10), в котором герой и его мать уподобляются персонажам Нового Завета. Тема раскрывается в романсах №5, №13, №15, №17. При этом в описании гибели героя неоднократно присутствует аллюзия на распятие (романсы №3, №12). Эта тема также развивается и в интертекстуальном расширении «Романсеро» – в стихах из «Поэмы о канте хондо».

Христианские сюжеты переплетаются с цыганской мифологией и фольклорными образами канте хондо. Так, смерть героя была предначертана встречей с луной, образ которой передается с помощью белого цвета. Ядром сюжета является романс №1, тема которого развивается в романсах №2, №4, №8, №14, №17, а также в интертекстуальном расширении сборника – в драме «Кровавая свадьба».

Образ черной тоски, восходящий к фольклорной традиции канте хондо, развивается на протяжении всего «Романсеро», каждый герой которого по своему одинок. Связь этих героев подчеркивается использованием гипонимов черного, доминирование которого обусловлено его применением в «сильной позиции» текста – в названии «Романса о черной тоске» (№7).

Реконструкция и исследование текстовых цепочек приводят к выводу о том, что в «Романсеро» присутствует всего три героя: герой, мать героя и его возлюбленная. Исходя из этого, несложно расположить романсы сборника в правильной последовательности и реконструировать историю гибели главного героя. Эти выводы подкрепляются на разных лексических уровнях, ключом к раскрытию которых являются цветовые определения.

Косвенный анализ глубинной структуры позволяет получить доступ к уровню, на котором содержится информация об этической позиции автора. Так, «Три исторических романса», являющихся своеобразным приложением сборника, с первого взгляда никак не связаны с основным текстом «Романсеро». Тем не менее, именно в них содержится ключ к пониманию авторского замысла. СобираТЕЛЬНЫЙ образ цыганского народа, преследуемого жандармами, в свете новозаветного предания, уподобляется образу гонений ранних христиан. Однако Лорка не романтизирует образ цыган, а использует его как средство создания образа преследования и страданий простого народа, независимо от его расовой и этнической принадлежности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Т.2. София-Логос. Словарь. – Киев: Дух и литера, 2006. – 912 с.
2. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. I. Лексическая семантика. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Яз. рус. культ., 1995. – 472 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник. 11-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 384 с.
4. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд. стер. – М.: Либроком, 2014. – 452 с.
5. Арутюнова Н. Д. Испанский язык // Романские языки. – М.: Наука, 1965. – С. 61-90.
6. Базыма Б. А. Психология цвета: теория и практика. – СПб.: Речь, 2005. – 205 с.
7. Барт Р. Фотографическое сообщение // Третий смысл. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015а. – С. 5-27.
8. Барт Р. Третий смысл // Третий смысл. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015б. – С. 59-95.
9. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. – М.: Наука, 1975. – 288 с.
10. Белянин В. П. Психолингвистика: Учебник. 2-е изд. – М.: Флинта: НОУ ВПО «МПСИ», 2011. – 416 с.
11. Биbihин В., Чернышова В. Примечания // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. – М.: Искусство, 1971. – С. 269-305.
12. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. – М.: МГУ, 1975. – С. 129-145.
13. Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Цвет и названия цвета в русском языке. Изд. стер. – М.: ЛКИ, 2014. – 216 с.
14. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: Учебник. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 342 с.

15. Васильева-Шведе О. К., Степанов Г. В. Теоретическая грамматика испанского языка. Морфология и синтаксис частей речи. – М.: Высшая школа, 1972. – 344 с.
16. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – С. 231-291.
17. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Изд. стер. – М.: ЛКИ, 2014. – С. 73-92.
18. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – Москва: Канон+, 2011. – 288 с.
19. Вольф Е. М. Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберо-романских языков). – М.: Наука, 1978. – 200 с.
20. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 8-е изд. – М.: Либроком, 2014. – 144 с.
21. Гелескул А. М., Малиновская Н. Р. Цветовая символика // Гелескул А. М., Малиновская Н. Р. *Cancionero medieval español* (испанская народная поэзия): Сборник. – М.: Радуга, 1987а. – С. 634-637.
22. Гелескул А. М., Малиновская Н. Р. Символика растений // Гелескул А. М., Малиновская Н. Р. *Cancionero medieval español* (испанская народная поэзия): Сборник. – М.: Радуга, 1987б. – С. 638-647.
23. Гете И. В. Поэзия и правда: Из моей жизни. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – 640 с.
24. Голуб И. Б. Лексика и фразеология // Розенталь Д. Э., Голуб И. Б., Теленкова М. А. Современный русский язык. 12-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2013. – С. 6-138.
25. Гончаренко С. Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Моногр. – М.: Высшая школа, 1988. – 192 с.
26. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

27. Дубровина К. Н. Семантико-стилистический анализ лирики Федерико Гарсиа Лорки (на материале цветообозначений): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.05 // Дубровина Кира Николаевна. – М., 1970. – 29 с.
28. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Советский писатель, 1977. – 408 с.
29. Звегинцев В. А. Семасиология. – М.: Изд-во МГУ, 1957. – 234 с.
30. Зеликов М. В. Компрессия как фактор структуры и функционирования иберороманских языков. – СПб., 2005. – 448 с.
31. Зернова Е. С. Функционирование атрибутивных прилагательных в испанском литературном языке XIII – XX в. (позиция определения): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.05 / Зернова Елена Сергеевна. – Л., 1976. – 14 с.
32. Караваев Э. Ф. Наука как способ познания мира // Мамзин А. С., Сиверцев Е. Ю. История и философия науки: Учебник. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2013. – С. 14-82.
33. Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. – М.: Канон+, 2008. – 438 с.
34. Кацнельсон С. Д. Язык поэзии и первобытно-образная речь // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. VI. Вып. 4. – М., 1947. – С. 301-316.
35. Кацнельсон С. Д. Историко-грамматические исследования. Т. 1. Из истории атрибутивных отношений. – М., Л.: Академия наук СССР, 1949. – 384 с.
36. Каширина Т., Евсеева Т., Сучкова Е. Русские иконы. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2011. – 216 с.: ил.
37. Колесов В. В. Белый // Русская историческая лексикология и лексикография. Вып. 3. – Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1983. – С. 8-17.
38. Колесов В. В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве: 800 лет: Сборник / Гл. ред. И. И. Шкляревский. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 215-229.
39. Колесов В. В. Древняя Русь: наследие в слове. В 5-ти кн. Кн. 2: Добро и зло. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. – 304 с.

40. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. 2-изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1975. – 722 с.
41. Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. – М.: Православ. Свято-Тихон. гум. ун.: Эксмо, 2014. – 336 с.
42. Лотман Ю. М. Карточная игра // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство-СПб, 1994. – С. 136-163.
43. Лотман Ю. М. Люди и знаки // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – С. 5-10.
44. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 2011. – С. 18-252.
45. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. – СПб.: Азбука, 2015. – 704 с.
46. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость (вступит. статья) // Гарсия Лорка Ф. Избр. произв. в 2-х т. Т. I. Стихи. Театр. Проза. – М.: Худож. лит-ра, 1975. – 496 с. – С. 5-28.
47. Малиновская Н. Р. Шесть струн // Гарсия Лорка Ф. Романс обреченного: стих.; проза. – М.: Эксмо, 2013. – С. 5-18.
48. Малиновская Н. Р. Комментарии // Гарсия Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр. – М.: Эксмо, 2014. – С. 589-638.
49. Маслов Ю. С. Введение в языкознание: Учебник. 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1987. – 272 с.
50. Мед Н. Г. Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии (на материале испанской разговорной речи). – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 235 с.
51. Мережковский Д. С. Портреты из всемирной литературы (вступит. ст.) // Мережковский Д. С. Вечные спутники. – СПб.: Азбука, 2012. – С. 11-12.
52. Михайлова Т. А. Кровь на снегу // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. №2. – М.: Изд-во Моск. ун-та. – С. 48-55.

53. Николаева Т. М. О чем рассказывают нам тексты? – М.: Яз. слав. культ., 2012. – 328 с.
54. Николина Н. И. Филологический анализ текста: Учебник. 4-е изд., испр. – М.: Академия, 2014. – 272 с.
55. Осповат Л. С. Примечания // Гарсия Лорка Ф. Избр. произв. в 2-х т. Т. I. Стихи. Театр. Проза. – М.: Худож. лит-ра, 1975а. – С. 477-487.
56. Осповат Л. С. Примечания // Гарсия Лорка Ф. Избр. произв. в 2-х т. Т. II. Стихи. Театр. Проза. – М.: Худож. лит-ра, 1975б. – С. 399-409.
57. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. – СПб.: Александрия, 2012. – 448 с.
58. Пастуро М. Синий. История цвета. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с.
59. Пастуро М. Цвета нашей памяти. – СПб.: Александрия, 2016. – 336 с.
60. Платон. Избранные диалоги. – М.: Эксмо, 2013. – 768 с.
61. Попова Н. И. Грамматика испанского языка: Учебник. 3-е изд., стер. – М.: ЧеРо, 2008. – 312 с.
62. Потebня А. А. Сочетание прилагательного в именительном (втором) с глаголами, кроме *юсмь*, *бѣхъ* и пр. // Потebня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. I-II. – М.: Изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. – С. 168-182.
63. Потebня А. А. Из записок по теории словесности // Потebня А. А. Теоретическая поэтика: Учебник. 2-е изд., испр. – СПб: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2003. – С. 145-343.
64. Потebня А. А. Поэзия. Проза. Сгущение мысли // Потebня А. А. Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 2010. – С. 155-198.
65. Потebня А. А. О некоторых символах в славянской поэзии // Потebня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 285-378

66. Ревзина О. Г. Контекст // Русский язык: энциклопедия / Под ред. Караулова Ю. Н. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия, Дрофа, 2008. – С. 198-200.
67. Санчес Пуиг М., Караулов Ю. Н., Черкасова Г. А. Ассоциативные нормы испанского и русского языков. Москва-Мадрид: Азбуковник, 2001. – 496 с.
68. Сиверцев Е. Ю. Религия и искусство в философии Мартина Хайдеггера. – Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2011. – 52 с.
69. Соколова К. А. Устойчивые компаративные конструкции с колоративным ахроматическим компонентом «черный» в романских языках (опыт сопоставительного анализа). // Сборник Древняя и Новая Романия. Вып. 13. – СПб.: Фил. фак. СПбГУ, 2014. – С. 402-414.
70. Степанов Г. В. Федерико Гарсиа Лорка // Гарсиа Лорка Ф. Избранное (на исп. яз.). – М.: Прогресс, 1979. – С. 5-44.
71. Степанов Г. В. Поэзия Федерико Гарсиа Лорки // Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. – М.: Наука, 1988. – С. 176-202.
72. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания. Учебник. 2-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1975. – 272 с.
73. Тихонова О. В. Синонимическая оппозиция внутри цветоименования «красный» (на материале лирики Федерико Гарсиа Лорки) // Древняя и Новая Романия. Вып.13. №1. – СПб.: Фил. фак. СПбГУ, 2014. – С. 436-446.
74. Тихонова О. В. Эвфемистическая функция цветовой метафоры в поэзии Ф. Гарсиа Лорки (на материале «Цыганского романсеро») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №2. ч.1. – Тамбов: Грамота, 2016а. – С. 159-163.
75. Тихонова О. В. Аналитические конструкции со словом «color» (цвет) в сборнике «Цыганский романсеро» Ф. Гарсиа Лорки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №3. ч.1. – Тамбов: Грамота, 2016б. – С. 183-185.

76. Тихонова О. В. Эвфемистическая функция растительной метафоры с контекстуальным обозначением красного цвета в поэзии Лорки (на материале «Цыганского романсеро») // Романские языки и культуры: от античности до современности. VIII Межд. науч. конф [25-26 ноября 2015 г., Сб. материалов]. Электронное издание. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Филол. ф-т. / Ред. Л. И. Жолудева – М.: Изд-во МГУ, 2016г. – (в печати).
77. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
78. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т.2. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 629-631.
79. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.
80. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Текст: Структура и семантика: Учебник. Изд. стер. – М.: Либроком, 2015. – 144 с.
81. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. – М.: Советский писатель, 1965. – 304 с.
82. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: Учебник. 3-е изд., стер. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
83. Уге Д. В. Язык и мир Ф. Гарсиа Лорки (на материале поэтических произведений): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.05 / Уге Дарья Вячеславовна. – М., 2005. – 26 с.
84. Успенский Б. А. Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. – М.: Яз. слав. культ., 2004а. – С. 9-27.
85. Успенский Б. А. Часть и целое в русской грамматике. – М.: Яз. слав. культ., 2004б. – 128 с.
86. Успенский Л. В. Слово о словах (очерки о языке) // Успенский Л. В. Слово о словах. Имя дома твоего. – Л.: Лениздат, 1974. – С. 25-438.
87. Успенский Л. В. За языком до Киева (Загадки топонимики). – Л.: Лениздат, 1988. – 336 с.

88. Фрейзер Т., Бэнкс А. Цвет в дизайне. – М.: РИП-холдинг, 2012. – 256 с.
89. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство (аспекты психолингвистического анализа). – М.: Наука, 1984. – 176 с.
90. Челпанов Г. Учебник логики. Элементарный курс философии. Ч. 2-я. Логика. 6-е изд. – М.: Тип-фия Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К., 1911. – 196 с.
91. Чернец Л. В. Введение в литературоведение: Учебник. 5-е изд., – 720 с.
92. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
93. Эко У. Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 160 с.
94. Эко У. Откровения молодого романиста: Лекции по семиотике. – М.: АСТ: Corpus, 2013. – 320 с.
95. Alarcos Llorach E. Gramática de la lengua española. – Madrid: Espasa, 2009. – 512 p.
96. Arango, M. A. Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca. – Madrid: Fundamentos, 1998. – 480 p.
97. Balmaseda Maestu E. La lengua del “Romancero gitano” (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del “Romance sonámbulo” // Cuadernos canela. Vol. X. – Japón, 1998. – P. 21-38.
98. Bello A., Cuervo R. J. Gramática de la lengua castellana. 6º ed. – Buenos Aires: Ed. Sopena Argentina, 1960. – 540 p.
99. Beltran Fernández de los Ríos, L. La arquitectura del humo: una reconstrucción del “Romancero gitano” de Federico García Lorca. – London: Tamesis Books Limited, 1986. – 282 p.
100. Berlin B., Kay P. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. – Berkley: Univ. of California Press, 1969. – 210 p.

101. Bosque Muñoz I., Demonte Barreto V. Gramática descriptiva de la Lengua Española. 3ª reimpresión. Real Academia Española. Vol. 1. – Madrid: Espasa-Calpe, 2000. – 518 p.
102. Brusatin M. Historia de los colores. – Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2006. – 146 p.
103. Corominas J., Pascual J. A. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, I. 3ª reimpresión. – Madrid: Editorial Gredos, 1991a. – 938 p.
104. Corominas J., Pascual J. A. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, III. 3ª reimpresión. – Madrid: Editorial Gredos, 1991c. – 904 p.
105. Díaz Arenas A. Federico García Lorca: Un poeta, una obra, una poética y tres poemas: 74 años después, 2010. – P. 1-36.
106. Díaz R. La Dignidad Roja // Giralda. Boletín del Instituto Iberoamericano de Estudios Andalusíes, Argentina. Guadix, Granada, №2. – Buenos Aires: Inst. Iber., 2014. – P. 55-63.
107. Díaz R. La verde adivinanza de Lorca // Palabras diversas. № 43. – Madrid, 2013. – P. 143-153.
108. Estévez Molinero A. La mirada andaluza de Lorca (Poeta) en Nueva York // Philología Hispalensis №10, 1995. – P. 209-222.
109. Fernández González A. R., Henrás S., Báez V. Introducción a la semántica. Madrid: Cátedra, 1984. – 252 p.
110. Gili y Gaya S. Curso superior de sintaxis española. 9ª ed. – La Habana: Ed. Revolucionaria, 1966. – 350 p.
111. Grossmann M. El sistema léxico-semántico de los términos de colores en castellano // Didattica della lingua e lingue iberiche. Atti del Convegno de l'aquila, 14-15 settembre 1981. – Napoli: Tullio Pironti editore, 1982. – P. 71-88.
112. Harris D. La subversión del horizonte de expectativas: una lectura del romance “Reyerta” de Federico García Lorca // Analecta Malacitana, XIX, 2, 1996. – P. 353-364.

113. Josephs A. Federico García Lorca, Poeta universal (prólogo) // García Lorca F. Antología poética. – Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 2002. – P. 5-61.

114. NGLLE. Nueva gramática de la lengua española. Real Academia Española. T. 1. / Bosque Muñoz I. – Madrid: Espasa Libros, 2009. – 1960 p.

Словари

115. Булучевский Ю., Фомин. В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. 9-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1989. – 344 с.

116. Кирло Х. Словарь символов. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2010. – 525 с.

117. Кузнецов С. А. Современный толковый словарь русского языка / Российская академия наук. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.

118. Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. – М.: Больш. Рос. энци., 1992. – 736 с.

119. Нарумов Б. П. Большой испанско-русский словарь. Более 150000 слов, словосочетаний и выражений / Н. В. Загорская, Н. Н. Курчаткина, Б. П. Нарумов и др.; Под ред. Б. П. Нарумова. 6-е изд., стер. – М.: Рус. яз.-Медиа, 2005. – 832 с.

120. ПЭ. Православная энциклопедия. Т. 17. – М.: Православная энциклопедия, 2008. – 752 с.

121. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. С л о в а р ь - с п р а в о ч н и к лингвистических терминов. 2-е изд. – М.: Просвещение, 1976. – 544 с.

122. Трессидер Д. Словарь символов. – М.: Фаир-пресс, 2001. – 448 с.

123. ЛЭС. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энци., 1990. – 685 с.

124. DRAE. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española (23^a ed.). – Barcelona: Espasa Libros, 2014. – 2018 p.

125. DSA-Espasa. Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la lengua española. – Madrid: Espasa, 2006. – 672 p.

126. DSA-Vox. Diccionario Esencial de Sinónimos y Antónimos de la lengua española (Vox). – Barcelona: Larousse 2007. – 428 p.

127. DSA-SM. Maldonado González C. Diccionario de sinónimos y antónimos del español actual (3ª ed.). – Madrid: SM, 2006. – 960 p.

128. Moliner M. Diccionario de uso del español. T. II. – Madrid: Gredos, 1986. – 1595 p.

Источники

129. Гарсия Лорка Ф. «Поеду в Сантьяго...» // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971з. – С. 198-202.

130. Гарсия Лорка Ф. Воображение, вдохновение, освобождение // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971е. – С. 135-140.

131. Гарсия Лорка Ф. Вчера приехал Гарсия Лорка // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971м. – С. 206-211.

132. Гарсия Лорка Ф. Диалоги с диким карикатуристом // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971к. – С. 255-261.

133. Гарсия Лорка Ф. Избр. произв. в 2-х т. Т. I. Стихи. Театр. Проза. – М.: Худож. лит-ра, 1975а. – 496 с.

134. Гарсия Лорка Ф. Избр. произв. в 2-х т. Т. II. Стихи. Театр. Проза. – М.: Худож. лит-ра, 1975б. – 416 с.

135. Гарсия Лорка Ф. Канте хондо // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971г. – С. 50-75.

136. Гарсия Лорка Ф. Колыбельные песни // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971и. – С. 27-50.

137. Гарсия Лорка Ф. Письма // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971а. – С. 161-183.

138. Гарсия Лорка Ф. Портрет Федерико Гарсия Лорки (интервью) // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971в. – С. 183-186.

139. Гарсия Лорка Ф. Поэтический образ у дона Луиса де Гонгора // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971д. – С. 91-125.

140. Гарсиа Лорка Ф. Романсеро // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971б. – С. 247-249.
141. Гарсиа Лорка Ф. Совместное выступление Ф. Гарсиа Лорки и П. Неруды // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971л. – С. 221-224.
142. Гарсиа Лорка Ф. Теория и игра дуэнде // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве: Сборник. – М.: Искусство, 1971ж. – С. 75-91.
143. Гоголь Н. В. Вий. / Гоголь Н. В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 2. – М.: Русская книга, 1994.
144. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье / Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. – Петрозаводск: Карелия, 1979. – 247 с.
145. Cervantes Saavedra M. de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. – Madrid: Alberto Blecua, Espasa Calpe, 2004. – 892 p.
146. Cid. Cantar de mio Cid. (Anónimo). RAE. Ed. Gómez J. L. www.rae.es.
147. Dante A. La Divina Commedia. Т. II. Purgatorio. – Roma: Stampere de Romanis, 1821. – 428 p.
148. García Lorca F. Conferencia-recital del “Romancero gitano” / García Lorca F. Romancero gitano. – Moscú: Júpiter-Inter, 2009. – P. 107-119.
149. García Lorca F. Obra completa. – Madrid: Aguilar, 1962. – 1972 p.
150. García Lorca F. Romance con lagunas // Mediodía. №7. – Sevilla, 1927. – P. 6-7.
151. Moix T. Chulas y famosas. – Barcelona: Planeta, 2011. – 448 p.
152. Valdés Z. Te di la vida entera. – Barcelona: Planeta, 1997. – 368 p.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1(А). СТАТИСТИКА ЦО. ГИПЕРОНИМЫ И ГИПОНИМЫ ЦВЕТА В
ЛИРИКЕ ЛОРКИ. МОРФОСИНТАКСИЧЕСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ.**

STATÍSTICA MORFOLÓGICA Y SINTÁCTICA (sintagma) (502 colores en 195 de 304 poemas) Морфосинтаксическая статистика (502 цветообозначения в 195 стихотворениях из 304)							
	pos пос т поз.	ante пре поз.	solo изол.	sust сущ.	verbo глагол.	total colores всего ЦО	total poemas всего стих.
blanco (127) белый	61	33	12	21	-	127	90
negro (98) чёрный	46	21	5	26	-	98	57
verde (98) зелёный	36	32	19	11	-	98	57
azul (64) синий, голубой	33	5	-	26	-	64	40
gris (42) серый	25	6	2	9	-	42	34
rojo (39) красный	21	9	4	4	1	39	26
amarillo (34) жёлтый	24	1	5	4	-	34	27
ausente (0) отсутствие цвета							109
total всего	246	107	47	101	1	502	195

ПРИЛОЖЕНИЕ 1(Б). СТАТИСТИКА ЦО. ГИПОНИМЫ В ЛИРИКЕ ЛОРКИ

ROMANCERO GITANO (1924-1927) (18)			
гипероним	гипоним	total RG всего ЦО Романсеро	total всего ЦО
blanco (127) (белый)	claro	-	41
	pálido	1	9
	plata	9	52
negro (98) (чёрный)	oscuro	6	62
	moren	6	27
	azabache	1	2
verde (98) (зелёный)	esmeralda	-	4
	verdoso	-	(5)
azul (64) (синий, голубой)	celeste	2	10
	añil	-	3
	azulado	-	(2)
gris (42) (серый)	sombrío	1	7
	ceniciento	-	2
	cenizo	-	2
	aplomado	-	1
rojo (39) (красный)	carmesí	1	1
	corinto	1	1
	encendido	1	5
	rubor	1	10
	encarnado	-	3
	colorado	-	1
	granate	-	2
	púrpura	-	2
	bermellón	-	1
	rojizo	-	(3)
amarillo (34) (жёлтый)	pajizo	3	3
	rubio	2	8
	dorado	2	12
	oro	2	47
	alimonado	-	2
другие цвета	naranja	27	36
	violeta	-	6
	morado	-	7
	rosado	-	6
	pardo	2	4
	marrón	-	-
	cárdeno	-	1
	colores	1	2
	color de, de color	2	15
	incoloro, descolorido	-	3
total (502) всего		44	398

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1(В). СТАТИСТИКА ЦО. ГИПЕРОНИМЫ В ЛИРИКЕ ЛОРКИ
(ПО СБОРНИКАМ)**

LIBROS DE POEMAS Поэтические сборники								
	blanco белый	negro чёрный	verde зелёный	azul синий, голубой	gris серый	rojo красный	amarillo жёлтый	total всего
Libro de poemas (1921) Книга стихов 67 стих.	31	26	20	37	7	16	1	138
Poema del Cante jondo (1921) Поэма о канте хондо 11 цикл. 56 стих.	14	11	6	1	2	4	11	49
Primeras canciones (1922) Первые песни 11 стих.	6	2	2	1	-	3	2	16
Canciones (1921-1924) Песни 11 цикл. 86 стих.	28	13	29	9	14	9	9	111
Romancero gitano (1924-1927) Цыганский ромасеро 18стих.	12	12	32	2	4	3	4	69
Poeta en Nueva York (1929-1930) Поэт в Нью-Йорке 10 цикл. 35 стих.	26	29	4	13	8	4	6	90
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935) Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу 4 стих.	4	2	1	-	2	-	-	9
Seis poemas gallegos (1935) Шесть галисийских поэм 6 стих	-	2	2	-	2	-	-	6
Diván Tamarit (1936) Диван Тамарит 2 цикл. 21 стих.	6	1	2	1	3	-	1	14
total всего	127	98	98	64	42	39	34	502

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(А). СТАТИСТИКА ЦО В «РОМАНСЕРО». ГИПЕРОНИМЫ

ROMANCERO GITANO (1924-1927) (18 стих.)						
Цыганский романсеро						
	pos пос т поз.	ante пре поз.	solo изол.	sust сущ.	verbo глаго.	total colores всего ЦО
blanco (127) белый	8	1	1	2	-	12
negro (98) чёрный	5	3	2	2	-	12
verde (98) зелёный	7	14	-	11	-	32
azul (64) синий, голубой	2	-	-	-	-	2
gris (42) серый	3	1	-	-	-	4
rojo (39) красный	1	1	-	-	1	3
amarillo (34) жёлтый	3	1	-	-	-	4
total (502) всего	29	21	3	15	1	69

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(Б). СТАТИСТИКА ЦО В «РОМАНСЕРО». ГИПОНИМЫ ЦВЕТА

ROMANCERO GITANO (1924-1927) (18)							
ГИПЕРОНИМ	ГИПОНИМ	pos пос т поз.	ante пре поз.	solo изо лир.	sust сущ.	verbo глагол.	total всего
blanco (127) (белый)	pálido (бледный)	-	-	-	-	1	1
	plata (серебро)				9		9
negro (98) (чёрный)	oscuro (тёмный)	4	1	-	1	-	6
	moreno (смуглый)	5	-	-	1	-	6
verde (98) (зелёный)	-----	-	-	-	-	-	0
azul (64) (синий, голубой)	celeste (небесный)	1	1	-	-	-	2
gris (42) (серый)	sombrío (тенистый)	-	1	-	-	-	1
rojo (39) (красный)	carmesí (кармазиново-красный)	1	-	-	-	-	1
	corinto (коринфский красный)	-	-	-	1	-	1
	encendido (зардевшийся)	1	-	-	-	-	1
	rubor (рубиновый красный)	-	-	-	1	-	1
amarillo (34) (жёлтый)	pajizo (соломенный)	3	-	-	-	-	3
	rubio (светлый)	-	1	-	1	-	2
	dorado (позолоченный)	-	-	-	-	2	2
	oro (золото)				2		2
total (502) (всего)		15	4	0	16	3	29 (+11)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(В). МОРФОСИНТАКСИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ЦО

	ГИПЕРОНИМЫ	ГИПОНИМЫ
blanco (12/127)		
производные (1)	mi blancor almidonado (№1)	los olivos palidecen (№2)
субст. (1)	O...en lo blanco (№16)	
препозиция (1)	las blancas torres (№2)	
постпозиция (8)	collares y anillos blancos (№1) lleva tu pechera blanca (№4) un cielo de mulos blancos (№8) arroyos de leche blanca (№16) Olalla blanca (2) (№16) cauterios de luces blancas (№18) paños blancos enrojecen (№18)	
предикат (1)	ponían cuadrada y blanca la noche (№13)	
negro (12/98)		
производные (2)	y a su negrita (№6) negros le dirigen flechas (№18)	a José Moreno Villa (№5)
субст.		será de noche, en lo oscuro (№14)
препозиция (3)	sus negras capas ceñidas (№2) negro pelo (№4) negros maniqués de sastre (№16)	en los oscuros salones (№13)
постпозиция (5)	ángeles negros (2) (№3) Romance de la pena negra (№7) la pena negra (№7) rosas de pólvora negra (№15)	por el monte oscuro (№7) aljamiado de lentejuelas oscuras (№9) silencios de goma oscura (№15) por el llanto oscuro del c (№17) trescientas rosas morenas (№4) morenas por la nostalgia (№8) moreno de verde luna (2) (№11,12) morena de maravilla (№10)
предикат (2)	los caballos negros son (№15) las herraduras son negras (№15)	me estoy poniendo de azabache carne y ropa (№7)
verde (32/98)		
субст. (11)	recorta en el agrio verde (№3) verde que te quiero verde (2x5) (№4)	
препозиция (14)	verde viento (3) (№4) verdes ramas (3) (№4) verde carne (3) (№4) hasta las verdes barandas (№4) en esta verde baranda (№4) moreno de verde luna (2) (№11,12) apaga tus verdes luces (№15)	
постпозиция (7)	y ramas de pino verde (№2) el viento verde (№2) pelo verde (3) (№4) tres balas de almendra verde (№10) un chorro de venas verdes (№16)	
azul (2/62)		
препозиция		celeste Córdoba (№9)
постпозиция (2)	la rosa azul de tu vientre (№2)	lleno de lenguas celestes (№2)

	pon telegramas azules (№13)	
gris (4/42)		
препозиция (1)	los grises puros de la brisa (№9)	el sombrío caballo (№17)
постпозиция (3)	vuelan en la araña gris (№5) cavan rejonos al agua gris (№12) de carne gris , desvelada (№16)	
rojo (3/39)		
производные (1)	paños blancos enrojecen (№18)	
препозиция (1)	por los rojos agujeros...se ven (№16)	
постпозиция (1)	blasfemias de cresta roja (№16)	su corbata carmesí (№12) sobre mi cara encendida (№10)
синонимы		zapatos color corinto (№12)
amarillo (4/34)		
производные		el pez que dora el agua (№9) agua en vilo redoraba (№16) <i>a José Antonio Rubio Sacristán</i> (№12)
препозиция (1)	pone...a las amarillas torres (№13)	arroyos en rubio mapa (№18)
постпозиция (3)	cobre amarillo , su carne (№7) pone cabelleras amarillas (№13) centuriones amarillos (№16)	tela pajiza (2) (№5) de raso pajizo (№6)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(Г). СЦО (ГИПЕРОНИМЫ И ГИПОНИМЫ)

	ГИПЕРОНИМЫ	ГИПОНИМЫ
№1	mi blancor almidonado (№1); collares y anillos blancos (№1);	
№2	las blancas torres (№2); sus negras capas ceñidas (№2); y ramas de pino verde (№2); el viento verde (№2); la rosa azul de tu vientre (№2);	los olivos palidecen (№2); lleno de lenguas celestes (№2);
№3	ángeles negros (2) (№3); recorta en el agrio verde (№3);	
№4	lleva tu pechera blanca (№4); negro pelo (№4); verde que te quiero verde (5-10) (№4); verde viento (3) (№4); verdes ramas (3) (№4); verde carne (3) (№4); pelo verde (3) (№4); hasta las verdes barandas (№4); en esta verde baranda (№4);	trescientas rosas morenas (№4);
№5	vuelan en la araña gris (№5);	<i>a José Moreno Villa</i> (№5); tela pajiza (2) (№5);
№6	<i>a su negrita</i> (№6);	de raso pajizo (№6);
№7	ROMANCE DE LA PENA NEGRA (№7); la pena negra (№7); cobre amarillo , su carne (№7);	por el monte oscuro (№7); me estoy poniendo de azabache carne y ropa (№7);
№8	un cielo de mulos blancos (№8);	morenas por la nostalgia (№8);
№9	los grises puros de la brisa (№9);	aljamiado de lentejuelas oscuras (№9); celeste Córdoba (№9); el pez que dora el agua (№9);
№10	tres balas de almendra verde (№10);	morena de maravilla (№10); sobre mi cara encendida (№10);
№11	moreno de verde luna (№11);	moreno de verde luna (№11);
№12	moreno de verde luna (№12); cavan rejonés al agua gris (№12);	moreno de verde luna (№12); su corbata carmesí (№12); zapatos color corinto (№12); <i>a José Antonio Rubio Sacristán</i> (№12); de rubor cansado (№12);
№13	ponían cuadrada y blanca la noche (№13); pon telegramas azules (№13); pone cabelleras amarillas (№13); pone...a las amarillas torres;	en los oscuros salones (№13);
№14	---	será de noche, en lo oscuro (№14);
№15	rosas de pólvora negra (№15); los caballos negros son (№15); las herraduras son negras (№15); apaga tus verdes luces (№15);	silencios de goma oscura (№15);

Nº16	en lo blanco (Nº16); arroyos de leche blanca (Nº16); Olalla blanca (2) (Nº16); negros maniqués de sastre (Nº16); un chorro de venas verdes (Nº16); de carne gris , desvelada (Nº16); por los rojos agujeros (Nº16); blasfemias de cresta roja (Nº16); centuriones amarillos (Nº16);	agua en vilo redoraba (Nº16);
Nº17	---	por el llanto oscuro (Nº17); el sombrío caballo (Nº17);
Nº18	cauterios de luces blancas (Nº18); paños blancos (enrojecen) (Nº18); (paños blancos) enrojecen (Nº18); negros le dirigen flechas (Nº18);	arroyos en rubio mapa (Nº18);
total	69	28

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(Д). СЦО И КЦО. АНТИТЕЗА «ЗЕЛЁНЫЙ-КРАСНЫЙ» (КРОВЬ)

	VERDE (зеленый)	ROJO (красный)	SANGRE (кровь, раны)	FLORES (КЦО)
№1				
№2	y ramas de pino verde (№2); el viento verde (№2);			*la rosa azul de tu vientre (№2)
№3	recorta en el agrio verde (№3);		bellas de sangre contraria (№3); sangre resbalada gime (№3); en los muslos heridos de los jinetes (№3)	una granada en las sienes (№3);
№4	verde que te quiero verde (10) (№4); verde viento (3) (№4); verdes ramas (3) (№4); verde carne (3) (№4); hasta las verdes barandas (№4); en esta verde baranda (№4); pelo verde (3) (№4);		compadre, vengo sangrando (№4) t u sangre rezuma y huele (№4); dejando un rastro de sangre (№4); no veis la herida que tengo (№4); herían la madrugada (№4);	trescientas rosas morenas (№4);
№5				
№6				
№7				*muslos de amapola (№7);
№8				
№9				flores de vino (№9);
№10	tres balas de almendra verde (№10);		en el pecho un lunar y tres heridas (№10);	*un sillón de clavellinas (№9);
№11	moreno de verde luna; (№11)		fuelle de sangre (№11);	
№12	moreno de verde luna; (№12)		bañó con sangre enemiga (№12); tres golpes de sangre tuvo (№12);	*v o z de clavel varonil (2) (№12);
№13			bajaban su sangre de hombre (№13); siete gritos, siete sangres (№13);	*b u e y e s y rosas dormían (№13); flor cortada (№13);
№14				
№15	apaga tus verdes luces (№15);		un caballo malherido (№15); San José, lleno de heridas (№15);	* Rosa la de los Camborios (№15); rosas de pólvora negra (№15);
№16	*un chorro de venas verdes (№16);	por los rojos agujeros (№16); *blasfemias de cresta roja (№16);	mil arbolillos de sangre (№16);	un chorro de venas verdes (№16);
№17				
№18		pañ os blancos enrojecen (№18);	mis hilos de sangre tejen (№18); llena de heridas cicatrizadas (№18);	r u m o r de rosa encerrada (№18); corales tibios dibujan (№18); *de tibia aurora (№18); *coral de rosas y dalias (№18);
total	32	3	19	

* (зеленый) образ, обозначающий кровь.

* (красный) образы, не обозначающий кровь.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(Е). СЦО: ПОРТРЕТ, ОДЕЖДА

	О Д Е Ж Д А , Т К А Н И , А К С Е С С У А Р Ы	ВОЛОСЫ, КОЖА, ГЛАЗА
№1	mi blancor almidonado (№1); collares y anillos blancos (№1); su polisón de nardos (№1);	bronce y sueño, los gitanos (№1);
№2	sus negras capas ceñidas (№2);	los olivos palidecen (№2);
№3		
№4	lleva tu pechera blanca (№4);	pelo verde (3) (№4); negro pelo (№4); verde carne (3) (№2); cara fresca (№2); con ojos de fría plata (2) (№2);
№5	tela pajiza (2) (№5); <i>a José Moreno Villa</i> (№5);	
№6	de raso pajizo (№6);	<i>y a su negrita</i> (№6);
№7	me estoy poniendo de azabache carne y ropa (№7);	cobre amarillo , su carne (№7); muslos de amapola (№7);
№8		morenas por la nostalgia (№8); cierra sus ojos de azogue (№8);
№9	Lo s grises puros de la brisa (№9); de lentejuelas oscuras (№9);	
№10		sobre mi cara encendida (№10); morena de maravilla (№10); piel de nocturna manzana (№10);
№11		moreno de verde luna (№11);
№12	su corbata carmesí (№12); zapatos color corinto (№12); de rubor cansado (№12);	moreno de verde luna (№12); <i>a José Antonio Rubio Sacristán</i> (№12);
№13		pone cabelleras amarillas (№13);
№14	---	
№15		apaga tus verdes luces (№15); de plomo las calaveras (№15);
№16	sus armaduras de plata (№16); negros maniquíes de sastre (№16); centuriones amarillos (№16);	Olalla blanca (2) (№16); de carne gris , desvelada (№16); escuadras de níquel (№16); su desnudo de carbón (№16);
№17	---	
№18	paños blancos enrojecen (№18)	negros le dirigen flechas (№18); arroyos en rubio mapa (№18); color de vena y Danubio (№18);

Одежда и ткани. Вообще, в «Романсеро» ряд гипонимов и КЦО цвета используется для создания образа тканей, одежды, ее деталей и аксессуаров. Для этого используются СЦО и КЦО из архаической триады «белый – черный – красный»: “**gaso pajizo**” (букв. «атлас соломенного (цвета)») (№5), “**tela pajiza**” (2) (букв. «ткань соломенного (цвета)») (№6), “**de azabache carne y gora**” (букв. «из агата плоть и одежда») (№7), “**polisón de nardos**” (букв. «турнюр из нардов») (№1), “**mi blancor almidonado**” (букв. «моя белизна накрахмаленная») (№1), “**tu pechera blanca**” (букв. «твой нагрудник белый») (№4), “**paños blancos enrojecen**” (букв. «полотна белые краснеют») (№18); “**collares y anillos blancos**” (букв. «колье и кольца

белые») (№1), “zapatos color **corinto**” (букв. «туфли цвета коринфского»), “su corbata **carmesí**” (букв. «свой галстук кармазиновый»), “ángeles de **rubor** cansado” (букв. «ангелы в рубиново-красном уставшем»).

Тело героев. Многие СЦО и КЦО используются в «Романсеро» для описания тела героев (волос и кожи). Так, слово “carne” (плоть) используется 7 раз, каждый раз с цветовым определением: “**verde** carne” (букв. «зеленая плоть») (3) (№4), “sobre **amarillo**, su carne” (букв. «медь желтая ее тело») (№7), “sobre su carne **quemada**” (букв. «на теле ее воспаленном») (№18), “**de azabache** carne у гора” (букв. «из агата плоть и одежда») (№7), “de carne **gris**, desvelada” (букв. «плоти серой, лишенной сна») (№16). Кроме того, в ряде примеров цвет тела указывается без обращения к слову “carne” (плоть): “Olalla **blanca**” (букв. «Олайя белая») (№16) также присутствует указание на цвет тела. Цветовая метафора с использованием КЦО “jzmines” (букв. «жасмины» в значении «белый») и СЦО “encendido” (покрасневший, зардевшийся) означает «сияние архангела, белыми бликами отражаемого на лице Анунсиасьон, зардевшейся от смущения».

Так, помимо слов “rubio” (светлокожий) и “moreno” (смуглый) для указания оттенка кожи и волос используются и гиперонимы «хроматических» цветов. Прилагательное “amarillo” (желтый) используется для создания образа златокурых красавиц. Прилагательные “verde” (зеленый), “amarillo” (желтый) служат для создания образа загорелого тела. Прилагательные “blanco” (белый), “verde” (зеленый) используются для передачи цвета тела погибших насильственной смертью. Прилагательные “gris” (серый) используются для передачи значения побледневшего, изможденного человека. Таким образом, основные значения гипонимов «ахроматических» и «хроматических» цветов в портрете не только антонимические пары «светлокожий» – «смуглый», «светловолосый» – «темноволосый», но и «побледневший», «потерявший цвет», в том числе по причине смерти. Так, образ “Olalla **blanca**” (букв. «Олайя белая») передает идею потери цвета (бледнеть) и означает потерявшее естественный розоватый оттенок тело мертвеца. То же самое можно сказать и об образе “verde carne” (зеленая плоть), используемом для создания образа утопленницы.

Ср. с другими образами, связанными с цветом кожи. Гиперонимы “blanco” (белый), “negro” (черный) и некоторые другие используются для обозначения расы, основываясь на различиях по цвету кожи. В «Романсеро» гипероним “negro” (черный) дважды используется для указания расы, что соответствует одному из его словарных значений [DRAE 2014: 1530]. Один раз гипероним черного используется в тексте романа для указания на чернокожую охрану царского дворца: “**negros** le dirigen flechas” (негры направляют в него стрелы). Второй раз слово используется в посвящении к романсу «Неверная жена» (№6): “A Lydia Cabrera у a su **Negrita**” (Лидии Кабрере и ее Негритяночке). В этом случае слово используется для аллюзии на профессиональную деятельность антрополога Л. Кабреры, изучавшей афрокубинское наследие.

Гипероним “blanco” (белый) в «Романсеро» не используется для названия расы. Косвенно он указывает на принадлежность к определенной этнической группе только в образе “**blancas** torres” (букв. «белые башни») с контекстуальным значением «башни, в которых живут англичане». При этом прилагательное “blanco” (белый) используется в препозиции и актуализирует переносное значение.

Сходный образ создается с помощью белого цвета в стихотворении «Китайская песня в Европе» из сборника «Песни»:

Los caballeros	Кабальеро
están casados,	женаты
con altas rubias	на высоких блондинках
de idioma blanco .	речи белой.

Лорка использует гипероним “blanco” (белый) для обозначения северо-европейских наций. Однако в этом примере прилагательное “blanco” (белый) стоит в постпозиции по отношению к определяемому слову. С одной стороны, это подтверждает наше предположение

о том, что в других произведениях Лорки цветовой код может отличаться. С другой стороны, это пример более свободной позиции прилагательного в именной группе в стихотворном тексте [NGLE 2009: 996].

Антонимы “rubio” (светлокудрый, светлокожий) и “moreno” (темноволосый, смуглый, загорелый) передают идею «светлого» и «темного» в описании внешности человека (цвет кожи и волос) (см. Приложение 2).

Слово “rubio” (светлокожий) в определении толкового словаря относится к тематическому полю желтого цвета [DRAE 2014: 1943]. Однако в словаре синонимов оно выступает как антоним к слову “moreno” (темноволосый, смуглый) и в тексте обычно передает идею «светлый». В «Романсеро» прилагательное “rubio” (светлокожий) используется только дважды: один раз в посвящении и один – в романсе «Фамарь и Амнон» (№18): “en **rubio** mara” (букв. «на светлой карте») в значении «на спине белокожей царевны». Препозиция прилагательного способствует актуализации его переносного значения.

В **посвящениях** к романсам сборника присутствует несколько косвенных упоминаний цвета в фамилиях: “Rubio” (светловолосы, светлокожий) (№12), “Moreno” (темноволосый, смуглый) (№5), “Pardo” (бурый, темный) (№7). Однако роль такого косвенного указания на цвет при восприятии текста требует отдельного исследования.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(Ж). КЦО: МЕТАЛЛЫ

	БЕЛЫЕ МЕТАЛЛЫ	ЧЕРНЫЕ МЕТАЛЛЫ	ЦВЕТНЫЕ МЕТАЛЛЫ
№1	sus senos de duro estaño (№1);		bronce y sueño, los gitanos (№1);
№2			
№3			
№4	con ojos de fría plata (2) (№4);		
№5	sin luz de plata en sus copas (№5);		
№6			
№7			cobre amarillo, su carne (№7);
№8			como planetas de cobre (№8);
№9	el pez, que dora el agua (№9);		
№10	nervio de plata caliente (№10);		
№11	hasta que la puso de oro (№11);	los montes de plomo (№11);	
№12			
№13	ajo de agónica plata (№13);		estará fraguando el cobre (№13);
№14			de metales (2) (№14);
№15		de plomo las calaveras (№15);	
№16	sus armaduras de plata (№16); escuadras de níquel (№16); agua en vilo redoraba (№16);		
№17	con velones de plata (2) (№17);		
№18			nervios de metal sonaban (№18);
total	8	4	10

Образ металлов. В целом, в «Романсеро» используется ряд названия металлов, оформленных генитивными конструкциями. Все они используются в качестве КЦО с общим значением «блестящий». Светлые металлы: “oro” (золото), “plata” (серебро), “níquel” (никель), “estaño” (олово); противопоставлены темным: “plomo” (свинец). ЦО “de plata” (из серебра), “de estaño” (из олова) используется для создания образа лунного света, “de níquel” (из никеля) – для создания образа рассвета, “de oro” (из золота) – для создания образа блеска воды. ЦО “de oro” (из золота) и “de plata” в «Романсеро» используются в текстах, в которых упоминается рыба, что подтверждает идею блеска как основную для обоих образов. Темный металл “de plomo” (из свинца) используется для создания образа ночного пейзажа. Также упоминается и гипероним “metales” (металлы), передающий общую идею «блестящий». В толковом словаре определения всех металлов, названия которых используются в «Романсеро», включают и цветовую характеристику [DRAE 2014].

Исключение КЦО “cobre” (букв. «медь») и “bronce” (букв. «бронза»), которые используются не в генитивных, а субстантивных конструкциях (что может рассматриваться как эллипсис). Эти названия металлов входят в цветовое поле красного цвета [RAE 2014] и используются для создания образа загорелой кожи цыган: “**cobre** amarillo, su carne” (букв. «медь желтая, ее тело») (№7) и “**bronce** y sueño los gitanos” (букв. «бронза и греза, цыгане») (№1). Таким образом, в этих контекстах значения, передаваемые КЦО красного, тождественны значениям, передаваемых с помощью гиперонима “verde” (зеленый) в значении «загорелое тело, при лунном свете кажущееся зеленым (см. §2.1.1).

Таким образом, используемые в «Романсеро» названия металлов также восходят к архаической триаде «**черный – белый – красный**». При этом доминирующим является белый цвет.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2(3). КЦО: БЕЛЫЙ. СВЕТ И БЛЕСК

	BRILLAR	RELUMBRAR	LUCIR	LUZ
№1				
№2			con sus lenguas relucientes (№2);	
№3			relucen como los peces (№3);	
№4				
№5		vislumbra su fantasía (№5);		la luz juega el ajedrez (№5);
№6	relumbran con ese brillo (№6);	relumbran con ese brillo (№6); la mitad llenos de lumbre (№6);		sin luz de plata en sus copas (№6); l a luz del entendimiento (№6);
№7				l a nueva luz se corona (№7);
№8				
№9				
№10			San Gabriel que reluces (№10); Áridos lucen tus ojos (№10);	ni lucero caminante (№10); abre la puerta al lucero (№10);
№11	le brillan entre los ojos (№11);		mientras el cielo reluce (№11);	
№12				
№13		relumbraban cuatro faroles (№13);	qué es aquello que reluce (№13);	las cuatro luces clamaban (№13); mientras clamaban las luces (№13);
№14				pid e luces y campanas (№14);
№15			sobre las capas relucen (№15);	apaga tus verdes luces (№15);
№16			noche tirante reluce (№16); una custodia reluce (№16);	
№17	brillan las azoteas (№17)			
№18				l a luz , maciza, sepulta (№18); cauterios de luces blancas (№18);
total	2	3	9	

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. СЦО: ЦВЕТОВЫЕ ЭПИТЕТЫ

ЭПИТЕТЫ В ПОСТПОЗИЦИИ И ПРЕПОЗИЦИИ	О	Т	М	С	Э
ЭПИТЕТ В ПОСТПОЗИЦИИ					
Гиперонимы в постпозиции					
collares y anillos blancos (№1)		Т			
lleva tu pechera blanca (№4)		Т			
un cielo de mulos blancos (№8)			М		
arroyos de leche blanca (№16)		Т			
Olalla blanca (№16) (2)					Э
cauterios de luces blancas (№18)		Т	М	С	
paños blancos enrojecen (№18)		Т	Мо	С	
ángeles negros (№3) (2)	О				
ROMANCE DE LA PENA NEGRA (№7)	К				
la pena negra (№7)	К				
rosas de pólvora negra (№15)		Т	Мо	С	
ramas de pino verde (№2)		Т			
el viento verde (№2)	К				
pelo verde (№4) (3)	О			С	
tres balas de almendra verde (№10)		Т	М		
un chorro de venas verdes (№16)	О		М		
la rosa azul de tu vientre (№2)	О		М		Э
pon telegramas azules (№13)		Т			
vuelan en la araña gris (№5)	К		М		
cavan rejones al agua gris (№12)			М		
de carne gris , desvelada (№16)	О				
blasfemias de cresta roja (№16)		Т	М		
cobre amarillo , su carne (№7)		Т	Мо		
pone cabelleras amarillas (№13)		Т	М		
centuriones amarillos (№16)					
Гиперонимы в постпозиции (29):	5	12	12	4	2
Гипонимы в постпозиции					
por el monte oscuro (№7)		Т			
aljamiado de lentejuelas oscuras (№9)					
silencios de goma oscura (№15)			М		
por el llanto oscuro del c... (№17)					
trescientas rosas morenas (№4)			М		
morenas por la nostalgia (№8)					
moreno de verde luna (№11,12) (2)	К				
morena de maravilla (№10)	К				
lleno de lenguas celestes (№2)					
su corbata carmesí (№12)					
sobre mi cara encendida (№10)					
tela pajiza (№5) (2)					
de raso pajizo (№6)					
Гипонимы в постпозиции (15):	0	0	2	0	0
Эпитет в постпозиции (44):	5	12	14	4	2
ЭПИТЕТ В ПРЕПОЗИЦИИ					
Гипероним в препозиции					
las blancas torres (№2)					

О – эпитет-оксюморон
Т – тавтологич. эпитет
М – метафора

sus negras capas ceñidas (№2)					
negro pelo (№4)		T			
negros maniqués de sastrе (№16)			M		
verde viento (№4) (3)	K				
verdes ramas (№4) (3)		T			
verde carne (№4) (3)	O				
hasta las verdes barandas (№4)					
en esta verde baranda (№4)					
moreno de verde luna (№11,12) (2)	K				
apaga tus verdes luces (№15)	O		M		
los grises puros de la brisa (№9)	K		M		
por los rojos agujeros...se ven (№16)			M		
pone...a las amarillas torres (№13)					
Гипероним в препозиции (21):	2	2	4	?	?
Гипонимы в препозиции					
en los oscuros salones (№13)					
celeste Córdoba (№9)					
el sombrío caballo (№17)					
arroyos en rubio mapa (№18)			M		
Гипонимы в препозиции (4):	0	0	1	0	0
Эпитет в препозиции (25):	2	2	5	?	?
Всего (69)	7	14	19	4	2

Цветовая тавтология и цветовой оксюморон.

Тавтология (тавтологический эпитет) и противоречие (оксюморон) с точки зрения условий истинности в логике суть два предельных случая: «тавтология и противоречие не имеют смысла». Так как «тавтология не имеет условий истинности, потому что она безусловно истинна; а противоречие не имеет смысла». «Тавтология и противоречие являются предельными случаями комбинации знаков, а именно – их исчезновением». Однако с точки зрения языка они не бессмысленны, потому что «являются частью символики». И «нельзя изменить существа символа, не изменив его смысла» [Витгенштейн 2011: 112, 114, 118]. Тавтология и противоречие – образы не реальной действительности, а художественной.

«Тавтология оставляет действительности всё – бесконечное – логическое пространство; противоречие заполняет всё логическое пространство и ничего не оставляет действительности. Поэтому ни одно из них не может каким-либо образом определить действительность». «Логическое произведение тавтологии и предложения говорит то же самое, что и предложение. ...это произведение тождественно с этим предложением» [Витгенштейн 2011: 116].

Гиперонимы и гипонимы цвета с контекстуальным нецветовым значением – тавтологические эпитеты и эпитеты-оксюмороны. В «Романсеро» часть гиперонимов дублирует цветовой признак определяемого предмета, являясь тавтологическими эпитетами (некоторые из них относятся к традиционным эпитетам, заимствованных из фольклора). А. Н. Веселовский отмечал: «Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род эпитетов можно бы назвать тавтологическими: «красна девица», например, в сущности тождество, ибо и прилагательное, и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска» [Веселовский 2014: 73-74]. Таким эпитеты используются не для указания на цвет, а для активации противопоставления «цвет1 – не цвет1» (исключение составляют традиционные эпитеты). В «Романсеро» также присутствует ряд цветowych оксюморонов и катахрез.

Катахрезы часто используются для определения абстрактных понятий или явлений, не имеющих признака цвета (см. Приложение 3).

Тавтологические эпитеты. Ряд «хроматических» ЦО используется в качестве тавтологических эпитетов, дублирующих цвет определяемого предмета (при наличии цвета как сущностного предиката). Часть таких эпитетов относится к традиционным эпитетам из испанского фольклора: “**pino verde**” (букв. «сосна зеленая») (№2), “**negro pelo**” (букв. «черные волосы») (№4), “**leche blanca**” (букв. «молоко белое») (№16). Все подобные эпитеты не выполняют в тексте функцию определения цвета, а ряд других функций. Например, “**pólvoга negra**” (букв. «порох черный») (№15), “**cresta roja**” (букв. «гребешок красный») (№16), “**cobre amarillo**” (букв. «медь желтая») (№7) используются в метафорах со сложным контекстуальным значением. При этом цветочные прилагательные в них используются в постпозиции к определяемому слову и служат для указания на буквальный цвет определяемого слова. Делается это с целью утверждения реалистичных элементов в неоднозначных образах.

Эпитеты-оксюмороны и эпитеты-катахрезы. Цветочные оксюмороны и катахрезы также не передают значение цвета, а в основном используются для привлечения внимания к ключевым образам и для усиления выразительности текста: “**ángeles negros**” (букв. «ангелы черные») (№3). Большая их часть относится к описанию портретов героев: “**verde carne**” (букв. «зеленая плоть») (№4), “**cobre amarillo, su carne**” (букв. «медь желтая ее тело») (№7), “**venas verdes**” (букв. «вены зеленые») (№16), “**carne gris**” (букв. «плоть серая») (№16), “**pelo verde**” (букв. «волосы зеленые») (№4), “**rosa azul**” (букв. «роза синяя») (№2); и к образу пейзажа: “**verde viento**” (букв. «зеленый ветер») (№4), “**viento verde**” (букв. «ветер зеленый») (№2), “**verde luna**” (букв. «зеленая луна») (№11, №12), “**araña gris**” (букв. «серая паутина») (№5).

Если цвет предмета дублируется, образуя тавтологический эпитет, то происходит это с целью противопоставить наличие цветового качества его отсутствию. Этот прием является эффективным способом передачи скрытой информации. В других случаях тавтологический эпитет используется с целью снятия противоречия между двумя (разными) КЦО. Во всех остальных случаях цветочное определение или эпитет используются для описания предметов, лишенных цветочной характеристики вообще (таких, как абстрактные существительные). В этом случае с помощью цветочного определения усиливается его «опредмечивание», и используются эпитеты, противоречащие или противоположные обычному цвету определяемого предмета (оксюмороны и катахрезы). Такие прилагательные усиливают эффект сопоставления и привлекают к себе внимание при чтении текста [Томашевский 1996: 60]. Ср. высказывание Эйзенштейна: «...цвет начинается там, где он не соответствует естественной окраске...» [Барт 2015б: 87]. Таким образом, почти во всех примерах из «Романсеро» цветочные прилагательные (гиперонимы и гипонимы цвета) используются в переносных значениях (особенно, если прилагательное находится в препозиции по отношению к определяемому слову).

Прилагательное “**verde**” (зеленый) используется в постпозиции и актуализирует основное (цветочное) значение, что приводит к появлению оксюморона. Само слово “**vena**” (вена) означает, прежде всего, «проводник» и не содержит указаний на цвет в словарном определении [DRAE 2014: 2222]. Однако оно может ассоциироваться либо с красным цветом крови (метонимическая ассоциация), либо с голубым цветом, которым кажутся окрашенными вены на руке с тонкой светлой кожей.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. ЦЕПОЧКИ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ В «РОМАНСЕРО»

ÁMBAR (1): y un olor de vino y ámbar (№13);

ALBA (3): que abre el camino del alba (№4); el alba meció sus hombros (№15); aguarda grietas del alba (№16);

ALMENDRA (2): tres balas de almendra verde (№10); con los collares de almendras (№15);

ANTONIO (6): Juan Antonio el de Montilla (№3); Antonio Torres Heredia (2) (№11); Antonio, ¿quién eres tú? (№11); *A José Antonio Rubio Sacristán* (№12); Antonio Torres Heredia (№12);

ANTOÑITO (3): PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO (№11); MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO (№12); Ay, Antoñito el Camborio (№12);

ARROYO (4): y arroyos de leche blanca (№16); entre gargantas de arroyo (№16); sobre el mar y los arroyos (№11); arroyos en rubio mapa (№18);

AURORA (3): cavan buscando la aurora (№7); cruje la aurora salobre (№8); rumores de tibia aurora (№18);

BRILLO (3): relumbran con ese brillo (№6); le brillan entre los ojos (№11); brillan las azoteas (№17);

CABALLERO (3): Vienen altos caballeros (№8); Ay cómo lloraba el caballero (№17); por el llanto oscuro del caballero (№17);

CABALLISTA (2): galopan dos caballistas (№5); paisajes de caballista (№7);

CABALLO (17): que ya siento sus caballos (№1); caballos enfurecidos (№2); y el caballo en la montaña (2) (№4); mi caballo por su casa (№4); huele a caballo y a sombra (№7); caballo que se desboca (№7); y grandes de mi caballo (№14); y el insomnio del caballo (№14); los caballos negros son (№15); un caballo malherido (№15); con los caballos dormidos (№15); caballo de larga cola (№16); BURLA DE DON PEDRO A CABALLO (№17); caballo sin freno (№17); han encontrado muerto el sombrío caballo (№17); los cien caballos del rey (№18);

CAL (3): Silencio de cal y mirto (№5); Fachadas de cal ponían (№13); y agujas de cal mojada (№14);

CAPAS (4): sus negras capas ceñidas (№2); sobre las capas relucen (№15); bajo una capa de seda (№15); suben las capas siniestras (№15); --- Negros maniqués de sastre (№16);

CARNE (7): verde carne (3) (№4); cobre amarillo, su carne (№7); de azabache carne y ropa (№7); de carne gris, desvelada (№16); cubre su carne quemada (№18);

CIEGO (1): Los cien caballos del rey (№8);

CRESTA (1): blasfemias de cresta roja (№16);

CRISTAL (7): por un anfibio sendero de cristales y laureles (№2); mil panderos de cristal, herían la madrugada (№4); ni los cristales con luna relumbran con ese brillo (№6); coches, que el Guadalquivir tiende en su cristal maduro (№9); la noche llama temblando al cristal de los balcones (№13); al gemir, la santa niña quiebra el cristal de las copas (№16); unicornio de ausencia rompe en cristal su cuerno (№17);

CRUZ (4): Ahora monta cruz de fuego (№2); Pinta una cruz en la puerta (№14); Aprende a cruzar las manos (№14); que aún pueden cruzarse (№16);

DESVELADO (2): escuderos desvelados (№14); de carne gris, desvelada (№16);

DÍA (1): el día se va despacio (№11);

DOS MUJERES (3): lloran dos viejas mujeres (№3); dos mujeres y un viejo (2) (№17);

ESCUADERO (1): escuderos desvelados (№14);

FLOR (11): flores de su fantasía (№5); pero sigue con sus flores (№5); con flores de calabaza (№7); lejano de las flores (№8); entre láminas de flores (№9); quiere flores de vino (№9); tranquila de flor cortada (№13); coronitas de flores (№13); Flora desnuda se sube (№16); sobre la flor enfriada (№17); de su flor martirizada (№18);

FUEGO (1): Ahora monta cruz de fuego (№3);

GALLO (2): las piquetas de los gallos (№7); gallos de vidrio cantaban (№15);

GUARDAR (3): guardando las blancas torres (Nº2) Las aceitunas aguardan (Nº11); aguarda grietas del alba (Nº16);

GUARDIA (10): el juez con guardia civil (Nº3); señores guardias civiles (Nº3); guardias civiles borrachos (Nº4); guardia civil caminera (Nº11); mientras los guardias civiles (Nº11); llama a la guardia civil (Nº12); ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA (Nº15); cuarenta guardias civiles (Nº15); pero la guardia civil (Nº15); la guardia civil se aleja (Nº15);

HEREDIA (4): Antonio Torres Heredia (2) (Nº11); Antonio Torres Heredia (Nº12); -Mis cuatro primos Heredias (Nº12);

HERIDA (4): no veis la herida que tengo (Nº4); un lunar y tres heridas (Nº10); San José, lleno de heridas (Nº15); de heridas cicatrizadas (Nº18);

HERIDO (2): en los muslos heridos de los jinetes (Nº3); un caballo malherido (Nº15);

HERIR (1): herían la madrugada (Nº4);

INCENDIO (0):---

INSOMNIO (2): el insomnio del jinete (Nº14), el insomnio del caballo (Nº14);

JINETE (4): el jinete se acercaba (Nº1); y perfiles de jinetes (Nº3); muslos heridos de los jinetes (Nº3); el insomnio del jinete (Nº14);

LECHE (3): y arroyos de leche blanca (Nº16); un vaso de tibia leche (Nº2); ya nace la leche tibia (Nº10);

LLAMA (3): mientras las llamas te cercan (Nº15); al bisturí de las llamas (Nº16); un círculo de pájaros y llamas (Nº17);

LUCIR (9): con sus lenguas relucientes (Nº2); relucen como los peces (Nº3); ¡ay, San Gabriel que reluces! (Nº10); áridos lucen tus ojos (Nº10); mientras el cielo reluce (Nº10); ¿qué es aquello que reluce (Nº13); sobre las capas relucen manchas (Nº14); noche tirante reluce (Nº16); una custodia reluce (Nº16);

LUCES (13): una dura luz de naipes (Nº3); la luz juega el ajedrez (Nº5); sin luz de plata en sus copas (Nº6); la luz del entendimiento (Nº6); la nueva luz se corona (Nº7); ni lucero caminante (Nº10); abre la puerta al lucero (Nº10); las cuatro luces clamaban (Nº13); mientras clamaban las luces (Nº13); pide luces y campanas (Nº14); apaga tus verdes luces (Nº15); cauterios de luces blancas (Nº18); la luz, maciza, sepulta (Nº18);

LUNA (36): ROMANCE DE LA LUNA, LUNA (∧) (Nº1); la luna vino a la fragua (Nº1); mueve la luna sus brazos (Nº1); huye luna, luna, luna (∧3x2) (Nº1); por el cielo va la luna (Nº1); su luna de pergamino (2) (Nº2); bajo la luna gitana (Nº4); barandales de la luna (Nº4); un carámbano de luna (Nº4); qué azafranes y qué lunas (Nº5); ni los cristales con luna (Nº6); las orillas de la luna (Nº8); o saltos de media luna (Nº9); bien lunada y mal vestida (2) (Nº10); Moreno de verde luna (Nº11); Moreno de verde luna (Nº12); la luna menguante (Nº13); quebraron opacas lunas (Nº13); que se bañan en las lunas (Nº14); la luna y la calabaza (Nº15); la media luna soñaba (Nº15); juego de luna y arena (Nº15); una luna redonda (Nº17); ve las lunas (Nº17); la luna gira en el cielo (Nº18); y cítaras enlunadas (Nº18); la luna redonda y baja (18); vio en la luna los pechos (Nº18);

LUTO (2): y los mármoles enluta (Nº9); breves lutos (Nº10);

MADRUGADA (3): mil panderos de cristal, herían la madrugada (Nº4); ¡oh pena de cauce oculto y madrugada remota! (Nº7); Tamar, bórrame los ojos con tu fija madrugada (Nº18);

MUERTE (f) (6): carretera de la muerte (Nº3); MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO (Nº12); voces de muerte sonaron (2) (Nº12); voces de muerte cesaron (Nº12); daba equilibrio a la muerte (Nº14);

MUERTO (5): rueda muerto la pendiente (Nº3); han muerto cuatro romanos (Nº3); MUERTO DE AMOR (Nº13); han encontrado muerto (Nº17); Olalla muerta en el árbol (Nº16);

NAIPE (2): una dura luz de naipes (Nº3); consulta naipes helados (Nº14);

NARDOS (3): con su polisón de nardos (Nº1); Ni nardos ni caracolas (Nº6); de nardos casi despiertos (Nº16);

NAVAJAS (2): navajas de Albacete (2) (Nº3);

NIEVE (5): y el liso gong de la nieve (Nº2); pañuelos y agua de nieve (Nº3); nieve ondulada reposa (Nº16); cubren la nieve del campo (Nº16); nieve partida comienza (Nº16);

NOCHE (30): su noche llena de peces (Nº2); La noche se puso íntima (Nº4); Fue la noche de Santiago (Nº6); Aquella noche corrí (Nº6); se empañan de inmensa noche (Nº8); Efebo de tres mil noches (Nº8); la noche busca llanuras (Nº10); Las estrellas de la noche (2) (Nº10); la noche de Capricornio (Nº11); las nueve de la noche (2) (Nº11); La noche llama temblando (Nº13); roto de la medianoche (Nº13); cuadrada y blanca la noche (Nº13); no se cierran por la noche (Nº14); Será de noche, en lo oscuro (Nº14); Cuando llegaba la noche (Nº15); noche que noche nochera (/3x2) (Nº15); en la noche platinoche (/2x2) (Nº15); por toda la noche suenan (Nº15); Noche de torsos yacentes (Nº16); Noche tirante reluce (Nº15); ¡Noche; toca los platillos! (Nº17);

NOCTURNO (4): perdidos en el nocturno (Nº9); piel de nocturna manzana (Nº10); Jorobados y nocturnos (Nº15); Doble nocturno de tela (Nº15);

OJOS (17): tiene los ojos cerrados (Nº1); y los ojos entornados (Nº1); con ojos de fría plata (2) (Nº4); Por los ojos de la monja (Nº5); Sus ojos en las umbrías (Nº8); cierra sus ojos de azogue (Nº8); boca triste y ojos grandes (Nº10); -¡Ay, San Gabriel de mis ojos! (Nº10); áridos lucen tus ojos (Nº10); le brillan entre los ojos (Nº11); en mis ojos, sin querer (Nº13); ojos chicos de mi cuerpo y grandes de mi caballo (Nº14); mis ojos miran un norte (Nº14); abrió sus ojos Amargo (Nº14); con sus ojos llenos de alas (Nº18);

ORO (4): una ciudad de oro (Nº17); hasta que la puso de oro (Nº11); Pero el pez, que dora el agua (Nº8); Agua en vilo redoraba (Nº16);

PELO (5): pelo verde (3) (Nº4); negro pelo (Nº4); bajo su mata de pelo (Nº6);

PERFIL (3): y perfiles de jinetes (Nº3); y se murió de perfil (Nº12); en largo perfil de piedra (Nº15);

PEZ (10): el pez de sombra (Nº4); un solo pez en el agua (2) (Nº9); para fastidiar al pez (Nº9); pero el pez, que dora el agua (Nº9); su noche llena de peces (Nº2); relucen como los peces (Nº3); como peces sorprendidos (Nº6); hay dos peces que me llaman (Nº18); pámpanos y peces cambian (Nº18);

PIEL (1): piel de nocturna manzana (Nº10);

PLATA (7): con ojos de fría plata (2) (Nº4); sin luz de plata en sus copas (Nº6); nervio de plata caliente (Nº10); ajo de agónica plata (Nº13); sus armaduras de plata (Nº16); con velones de plata (Nº17);

ROMANCE (8): ROMANCERO GITANO; ROMANCE DE LA LUNA, LUNA (Nº1); ROMANCE SONÁMBULO (Nº4); ROMANCE DE LA PENA NEGRA (Nº7); ROMANCE DEL EMPLAZADO (Nº14); ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA (Nº15); TRES ROMANCES HISTÓRICOS; (ROMANCE CON LAGUNAS) (Nº17);

ROSA (7): la rosa azul de tu vientre (Nº2); trescientas rosas morenas (Nº4); bueyes y rosas dormían (Nº13); Rosa la de los Camborios (Nº15); rosas de pólvora negra (Nº15); coral de rosas y dalias (Nº18); rumor de rosa encerrada (Nº18);

SÁBANA (2): con las sábanas de Holanda (Nº4); y la sábana impecable (Nº14);

SAN (19): San Cristobalón desnudo (Nº2); SAN MIGUEL (GRANADA) (Nº8); San Miguel (4) (Nº8); SAN RAFAEL (CÓRDOBA) (Nº9); SAN GABRIEL (SEVILLA) (Nº10); San Gabriel (7) (Nº10); San Jorge (Nº13); San José (3) (Nº15);

SANGRE (12): bellas de sangre contraria (Nº3); sangre resbalada gime (Nº3); compadre, vengo sangrando (Nº4); tu sangre rezuma y huele (Nº4); dejando un rastro de sangre (Nº4); una fuente de sangre con cinco chorros (Nº11); bañó con sangre enemiga (Nº12); tres golpes de sangre tuvo (Nº12); bajaban su sangre de hombre (Nº13); siete gritos, siete sangres (Nº13); mil arbolillos de sangre (Nº16); mis hilos de sangre tejen (Nº18);

SANTIAGO (2): Fue la noche de Santiago (Nº6); mueve en el aire Santiago (Nº14);

SANTOS (5): MARTIRIO DE SANTA OLALLA (Nº16); la santa niña (Nº16); dicen: Santo, Santo, Santo (Nº16);

SILENCIO (9): El silencio sin estrellas (Nº2); Silencio de cal y mirto (Nº5); Grave silencio, de espalda (Nº14); silencios de goma oscura (Nº15); por un túnel de silencio (Nº15); su silencio mutilado (Nº16); brota silencio en las jarras (Nº18); Tamar entró silenciosa (Nº18); en la alcoba silenciada (Nº18);

SOL (3): con veinte soles arriba (Nº5); forjaban soles y flechas (Nº15); sol en cubos resistía (Nº18);

SOMBRA (7): con la sombra en la cintura (Nº4); vienen con el pez de sombra (Nº4); huele a caballo y a sombra (Nº7); mulos y sombras de mulos (Nº8); pues si la sombra levanta (Nº9); Agua y sombra, sombra y agua (/2) (Nº15);

SONÁMBULO (2): ROMANCE SONÁMBULO (Nº4); sobre los yunques sonámbulos (Nº14);

TARDE (3): la tarde loca de higueras (Nº3); la tarde colgada a un hombro (Nº11); voz secreta de tarde (Nº17);

TELA (4): Doble nocturno de tela (Nº15); Amnón gime por la tela (Nº18); tela pajiza (2) (Nº5);

TIBIO (4): un vaso de tibia leche (Nº2); ya nace la leche tibia (Nº10); corales tibios dibujan (Nº18); rumores de tibia aurora (Nº18);

TORRE (9): guardando las blancas torres (Nº2); en la alcoba de su torre (2) (Nº8); Antonio Torres Heredia (2+1) (Nº11,Nº12); a las amarillas torres (Nº13); con las torres de canela (Nº15); en la torre la miraba (Nº18);

VIDRIO (3): saltan vidrios de colores (Nº16); San Miguel canta en los vidrios (Nº8); gallos de vidrios cantaban (Nº15);

VINO (2): si quiere flores de vino (Nº9); y un olor de vino y ámbar (Nº13).

ПРИЛОЖЕНИЕ 5(A). РОМАНС №4. ПОВТОР: VERDE QUE TE QUIERO VERDE

ROMANCE SONÁMBUO (№4) VERDE QUE TE QUIERO VERDE		
<p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata.</p> <p>Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.</p> <p>Verde que te quiero verde. Grandes estrellas de escarcha, vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera frota su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato guarduño, eriza sus pitas agrias. ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...? Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga.</p>	<p>Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa, mi montura por su espejo, mi cuchillo por su manta. Compadre, vengo sangrando desde los puertos de Cabra. Si yo pudiera, mocito, este trato se cerraba. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero, si puede ser, con las sábanas de holanda. ¿No veis la herida que tengo desde el pecho a la garganta? Trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja. Pero yo ya no soy yo. Ni mi casa es ya mi casa. Dejadme subir al menos hasta las altas barandas, ¡Dejadme subir!, dejadme hasta las verdes barandas. Barandales de la luna por donde retumba el agua.</p> <p>Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas. Dejando un rastro de sangre. Dejando un rastro de lágrimas. Temblaban en los tejados farolillos de hojalata. Mil panderos de cristal, herían la madrugada.</p>	<p>Verde que te quiero verde. verde viento, verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime? ¿Dónde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo, en esta verde baranda!</p> <p>Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. Guardias civiles borrachos en la puerta golpeaban.</p> <p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar. Y el caballo en la montaña.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 5(Б). РОМАНС №4. ПОВТОР: VERDE



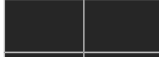













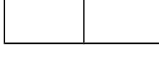
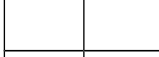

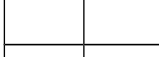



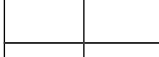

ROMANCE SONÁMBUO (№4)		
VERDE		
<p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.</p> <p>Verde que te quiero verde Grandes estrellas de escarcha, vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera frota su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato guarduño, eriza sus pitas agrias. ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...? Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga.</p>	<p>Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa, mi montura por su espejo, mi cuchillo por su manta. Compadre, vengo sangrando desde los puertos de Cabra. Si yo pudiera, mocito, este trato se cerraba. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero, si puede ser, con las sábanas de holanda. ¿No veis la herida que tengo desde el pecho a la garganta? Trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja. Pero yo ya no soy yo. Ni mi casa es ya mi casa. Dejadme subir al menos hasta las altas barandas, ¡Dejadme subir!, dejadme hasta las verdes barandas. Barandales de la luna por donde retumba el agua.</p> <p>Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas. Dejando un rastro de sangre. Dejando un rastro de lágrimas. Temblaban en los tejados farolillos de hojalata. Mil panderos de cristal, herían la madrugada.</p>	<p>Verde que te quiero verde. verde viento, verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime? ¿Dónde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo, en esta verde baranda!</p> <p>Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. Guardias civiles borrachos en la puerta golpeaban. Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar. Y el caballo en la montaña.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 5(В). РОМАНС №4. АНТИТЕЗА (VERDE-ROJO)

ROMANCE SONÁMBUO (№4) КОМПОЗИЦИЯ (verde-rojo)		
<p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.</p> <p>Verde que te quiero verde. Grandes estrellas de escarcha, vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera frota su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato guardiño, eriza sus pitas agrias. ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...? Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga.</p>	<p>Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa, mi montura por su espejo, mi cuchillo por su manta. Compadre, vengo sangrando desde los puertos de Cabra. Si yo pudiera, mocito, este trato se cerraba. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero, si puede ser, con las sábanas de holanda. ¿No veis la herida que tengo desde el pecho a la garganta? Trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja. Pero yo ya no soy yo. Ni mi casa es ya mi casa. Dejadme subir al menos hasta las altas barandas, ¡Dejadme subir!, dejadme hasta las verdes barandas. Barandales de la luna por donde retumba el agua.</p> <p>Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas. Dejando un rastro de sangre. Dejando un rastro de lágrimas. Temblaban en los tejados farolillos de hojalata. Mil panderos de cristal, herían la madrugada.</p>	<p>Verde que te quiero verde, verde viento, verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime? ¿Dónde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo, en esta verde baranda!</p> <p>Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. Guardias civiles borrachos en la puerta golpeaban. Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar. Y el caballo en la montaña.</p>

ROMANCE SONÁMBUO (№4) ПРЯМАЯ АЛЛИТЕРАЦИЯ “V-R-D”, ОБРАТНАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА “Q-T”		
<p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su balanda verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.</p> <p>Verde que te quiero verde. Grandes estrellas de escarcha, vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera floja su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato guardiño, eiza sus pilas agrias. ¿Pero qui é n vendrá? ¿Y poi dónde...? Ella sigue en su balanda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga.</p>	<p>Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa, mi montura por su espejo, mi cuchillo por su manfa. Compadre, vengo sangrando desde los puertos de Cabra. Si yo pudiera, mocito, este trato se cerraba. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De aceño, si puede ser, con las sábanas de Holanda. ¿No veis la herida que tengo desde el pecho a la garganta? Trescientas rosas morenas lleva tu peche la blanca. Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja. Pero yo ya no soy yo. Ni mi casa es ya mi casa. Dejame subir al menos hasta las altas bananas, ¡Dejame subir!, dejame hasta las verdes bananas. Bananales de la luna por donde retumba el agua.</p> <p>Ya suben los dos compadres hacia las altas bananas. Dejando un rastro de sangre. Dejando un rastro de lágrimas. Temblaban en los tejados farolillos de hojalata. Mil panecillos de cristal, heñían la madrugada.</p>	<p>Verde que te quiero verde, verde viento, verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime? ¿Dónde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperaba, cara fresca, negro pelo, en esta verde balanda!</p> <p>Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un calámbaro de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. Guardias civiles borrachos en la puerta golpeaban. Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar. Y el caballo en la montaña.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. РОМАНС №16. СЕМИОТИЧЕСКОЕ КОДИРОВАНИЕ

	S – P		S – P
Infierno y Gloria	negro – blanco	0-1	
Nieve ondulada reposa.	blanco – blanco	1-1	
Olalla pende del árbol.	negro – negro	0-0	
Su desnudo de carbón	negro – negro	0-0	
tizna los aires helados.	negro – negro	0-0	
Noche tirante reluce.	negro – blanco	0-1	
Olalla muerta en el árbol.	blanco – negro	1-0	
Tinteros de las ciudades	negro – negro	0-0	
vuelcan la tinta despacio.	negro – negro	0-0	
Negros maniqués de sastre	negro – negro	0-0	
cubren la nieve del campo	negro – blanco	0-1	
en largas filas que gimen	negro – negro	0-0	
su silencio mutilado.	negro – negro	0-0	
Nieve partida comienza.	blanco – blanco	1-1	
Olalla blanca en el árbol.	blanco – negro	1-0	
Escuadras de níquel juntan	blanco – blanco	1-1	
los picos en su costado.	blanco – blanco	1-1	
Una custodia reluce	blanco – blanco	1-1	
sobre los cielos quemados	blanco – blanco	1-1	
entre gargantas de arroyo	blanco – blanco	1-1	
y ruisseños en ramos.	blanco – blanco	1-1	
¡Saltan vidrios de colores!	color – color	?-?	
Olalla blanca en lo blanco.	blanco – blanco	1-1	
Ángeles y serafines	blanco – blanco	1-1	
dicen: Santo, Santo, Santo.	blanco – blanco	1-1	

ПРИЛОЖЕНИЕ 7. РОМАНС №14. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ РАСШИРЕНИЕ

	Escena del teniente coronel de la guardia civil		Diálogo del Amargo		Bodas de sangre	Romancero	
	Cuarto de banderas	Canción del gitano apaleado	Campo	Canción de la madre del Amargo	(Canción de la madre)	№14	№1-18
oscuro			+		+	+	
oro	(+)		+ (2+2)	+			
plata		+	+ (1+2)				
celeste	(+)						
blanco	(+)						
verde			(+)				
moreno				+			
Amargo			+ (7+40)	+ (1+2)		+ (2)	+ (3)
cuchillo			+ (11+1)	+	+ (4)	(+)	
sábana				+		+	
adelfas			+	+		+	
luna	+(10)			+		+	
almendra			+				
sangre			+				
carne					+		
limonada				+			№11
cruz				+		+(2)	
cicutas			(+)			+	
ortigas			(+)			+	
pañuelo		+					
guardia	+(4+4)	+					№11
madre		+		(+)	(+)		
noche		+	+ (1+6)			+ (2)	
luces			+			+	
madrugada				(+)			
amanecer				+			
25.08						+	
27.08					+		
Benamejí	+						
gitano	+(14+3)	(+)					
4 pax	(+)		+ (3+1)				
3 pax			(+)				
5 pax							№11
soledad						+(2)	№7
insomnio						+(2)	
sonámbulo						+	№4

ПРИЛОЖЕНИЕ 8. КЦО: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ЦО “de colores” (цветной) в значении «красный». В третьей части, построенной на прямом и косвенном противопоставлении только двух цветов – белого и черного, – используется КЦО красного: “vidrios de colores” (букв. «стекла цветные») в значении «цветные витражи в церкви». ЦО “de colores” (цветной), используется в «Романсеро» всего один раз. В самом слове “color” (цвет) не содержится указания на красный цвет, но от него происходит ЦО “colorado” (красный) [DRAE 2014: 575]. В части, где черный и белый цвет обозначают не цвета, а символизируют противостояние света и тьмы, фраза “saltan vidrios **de colores**” (взрываются цветные витражи) символизирует уничтожение материи и цвета вообще, а также самого храма при переходе в горний мир.

Романс «Мученичество Св. Олайи» (№16) разделен на три части. Это единственный романс, в котором используется гипероним красного, выраженный прилагательным “rojo” (красный). В первой части романса оно используется в постпозиции к определяемому слову и служит для указания на атрибут петуха – красный гребешок: “blasfemias de cresta **roja**” (букв. «проклятия красного гребешка») в значении «крик петуха перед рассветом».

В романсе «Мученичество Св. Олайи» (№16) красный в постпозиции используется для буквального указания на цвет гребня петуха. Петух указывается контекстуально с помощью синекдохи (часть вместо целого): гребень петуха называется вместо самой птицы. Образ входит в состав метафоры:

De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta **roja**

Время от времени звучали
проклятия гребешка красного

Контекстуальное значение простой субстантивной метафоры “blasfemias de cresta **roja**” (букв. «проклятия гребешка красного») – «петушиный крик».

Во второй части прилагательное используется в препозиции в переносном значении: “por los **rojos** agujeros” (букв. «по красным дырам») в значении «по окровавленным ранам».

Таким образом, красный цвет указывается во всех частях романса: в препозиции – в цветовом значении, в постпозиции – в переносном значении и контекстуально – в символическом значении.

КЦО “cielos quemados” (выжженные небеса): проблема интерпретации. Как отмечалось, толкование некоторых цветовых образов может быть затруднено различием в восприятии текста и ассоциациях испанского и русского читателей, т. е. различием в их языковой компетенции и фоновыми знаниями в целом. Например, при исследовании образа, показавшегося нам нестандартным сочетанием, “**cielos quemados**” (букв. «небеса сожженные») из романса «Мученичество Св. Олайи» (№16), его толкование оказалось весьма затруднительным. Исходя из словарных определений причастия “quemado” (сожженный) и глагола “quemar” (жечь), в которых подразумеваются «обугленные» вещи, т. е. вещи черного цвета [DRAE 2014: 1826], мы предположили, что словосочетание “cielos quemados” (небеса сожженные) обозначает «черные небеса» и что таким образом Лорка обозначает ночь. Однако это толкование не удовлетворяет тексту романса, так как еще в первой части из трех косвенно указывается на наступление рассвета:

De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta **roja**

Время от времени звучали
проклятия гребешка **красного**

Как отмечалось, контекстуальное значение этой метафоры – «крик петуха». Метафора используется для косвенного указания на время (рассвет). В действительности петух может кричать когда угодно (хотя начинает кричать с восходом солнца), но в фольклоре, в мифологии – лишь на рассвете. В фольклоре часто крик петуха является атрибутом рассвета, а также используется как сигнал для ухода нечистой силы, изгоняемой лучами восходящего солнца: «...и призывает верного петуха Лукреция, чтобы его крик испугал зловещие тени»

[Гарсиа Лорка 1971ж: 86]. Образ также может быть аллюзией на крик петуха из Нового Завета после троекратного отречения Св. Петра (Мф 26:34; Лк 22:61; Ин 13:38), по Св. Марку после троекратного отречения Петра петух прокричал уже во второй раз (Мк 14:72).

Тогда мы предположили, что речь идет о «красных небесах», что также соответствует словарным определениям слов “quemado” (сожженный) и “quemar” (жечь), обозначающих «ожог на теле» или «воспаление», для которых характерен красный цвет [DRAE 2014: 1826]. Такое определение соответствует и другому подобному образу в тексте. В романсе «Фамарь и Амнон» (№18) о воспаленном теле Амнона говорится:

Amnón gime por la tela	Амнон стонет на ткани
fresquísima de la cama.	свежайшей постели.
Yedra del escalofrío	Плющ озноба
сubre su carne quemada .	покрывает его плоть воспаленную .

Таким образом, “cielos quemados” (букв. «небеса сожженные») в значении «красные небеса» могут указывать на «алый восход солнца», что удовлетворяет временной логике текста.

Однако такое КЦО не удовлетворяет цветовому коду романса, в третьей части которого принципиально используются только СЦО и КЦО белого или черного.

Позже нам удалось обнаружить в языке фотографов словосочетание “cielos quemados” (букв. «небеса сожженные»), означающее «белесые небеса», т. е. «небеса, затянутые облаками». Однако это значение не зафиксировано ни толковым словарем Испанской королевской академии, ни другими словарями. «Белесые небеса» является КЦО белого и соответствует цветовому черно-белому коду третьей части романса №16. Контекстуальное значение образа “cielos quemados” (белесые небеса) – «рассвет» в его более поздней фазе, следующей за короткой фазой алого рассвета.

Таким образом, самостоятельно прийти к значению белого цвета в образе “cielos quemados” (букв. «небеса сожженные») нам не удалось, но внутренний цветовой код текста не позволил нам допустить ошибочного толкования.

ПРИЛОЖЕНИЕ 9. ЦВЕТ В ПРЕДИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ

Во всех приведенных примерах СЦО и КЦО, выраженные глаголом, используются для передачи цвета как динамического признака (изменяющегося во времени). Все производные глаголы используются в настоящем времени: “enrojescen” (краснеют), “palidescen” (бледнеют), “dora” (золотит), “enluta” (одевают в траур), кроме двух, употребленных в прошедшем незавершенном: “redoraba” (золотила), “herían” (ранили). Таким образом, во всех случаях изменение цвета показывается как процесс, а не как результат. То же относится и к глагольной метафоре с ЦО в именной части глагольного сказуемого: “me **estoy poniendo de azabache**” (я облекаюсь в агат). Исключение составляет метафора с ЦО, выраженным существительным с предлогом “de” в именной части сказуемого: “hasta que la **puso de oro**” (букв. «пока не сделал ее золотой»), используемая в прошедшем завершенном и представляющая изменение цвета не как процесс, а как результат. Как отмечалось, предикативную функцию в «Романсеро» ни производные существительные, ни субстантивированные прилагательные не выполняют. Однако это не относится к КЦО, выраженным существительным с предлогом “de”, используемым в именной части глагольного сказуемого. Так, предикаты, выраженные производными цветовыми глаголами, передают идею изменения цвета как процесс, предикаты с глаголом “poner” (букв. «делать такого-то цвета») – как результат. Предикаты с глаголом “ser” (быть), а также прилагательные в назывных предложениях передают признак цвета как постоянное свойство. При этом если в цветовых предикатах, выраженных производными глаголами, а также цветовыми прилагательными и существительными в именной части глагольного сказуемого (отражающих идею динамического цвета), доминирует архаическая триада «**черный – белый – красный**», то в предикативной функции прилагательного в назывных предложениях (отражающих идею статического цвета), частично отражена авторская триада «**черный – белый – зеленый**». Таким образом, в ЦО, выраженных производными глаголами и прилагательными и существительными цвета в именной части глагольного сказуемого используется архаическая триада «**черный – белый – красный**».

Предикаты, выраженные производными цветовыми глаголами, передают идею изменения цвета как процесс, предикаты с глаголом “poner” (букв. «делать такого-то цвета») – как результат. Предикаты с глаголом “ser” (быть), а также прилагательные в назывных предложениях передают признак цвета как постоянное свойство. СЦО и КЦО, выраженные глаголами, используются для передачи цвета как динамического признака (изменяющегося во времени). Все производные глаголы, а также предикативные метафоры, кроме одной, используются в настоящем времени, либо в прошедшем незавершенном.

ПРИЛОЖЕНИЕ 10. СЦО И КЦО. ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ ТРИАДЫ

1. Контекстуально субстантивированные прилагательные образуют авторскую триаду **«черный – белый – зеленый»**.
2. Производные существительные образуют триаду, восходящую к архаической: **«черный – белый – красный»**.
3. Большая часть КЦО, выраженных существительными, образует триаду **«черный – белый – красный»**. В качестве обозначений красного цвета широко используются названия растений и цветков, для обозначения черного и белого – названия металлов.
4. Цветовые предикаты, выраженные производными глаголами и цветовыми прилагательными и существительными в именной части глагольного сказуемого (идея динамического цвета), образуют триаду **«черный – белый – красный»**.
5. Цветовые прилагательные в предикативной функции в назывных и эллиптических предложениях используются как вневременной предикат и служат для изображения покойников (идея статического цвета). Составляют неполную авторскую триаду **«черный – белый – зеленый»**.

ПРИЛОЖЕНИЕ 11. ИДЕЯ ОТСУТСТВИЯ ЦВЕТА В «РОМАНСЕРО»

В целом, ЦО, в той или иной степени передающие идею отсутствия цвета, можно разделить на ряд категорий. Это противопоставления: а) светлый – темный; б) блестящий (в значении качества цвета, яркий) – тусклый (бледный); в) свет – цвет. Последняя антитеза также характерна для ранних стадий развития языка и обычно состояла в противопоставлении «белый – красный». Красный выделялся как первый из цветов [Колесов 1983: 11].

Кроме того, идея отсутствия цвета характерна для ЦО “gris” (серый) и его синонимов. Для серого идея «отсутствия цвета», «потери цвет» как «потери индивидуальности и привлекательности» – основная [DRAE 2014: 1127]. Гипероним серого (“gris”) в «Романсеро» называется четыре (4) раза: дважды – в словарном значении «ветер» [DRAE 2014: 1127] и дважды – как синоним «бесцветного», «тусклого», «безликого». В примерах из «Романсеро» представление о цвете совпадает со средневековым: цветом может считаться только цвет насыщенный и яркий, а тусклый как бы и вовсе не является цветом [Пастуро 2012: 144].

Некоторые гиперонимы «хроматических» цветов, как и «ахроматических», дублируя цвет определяемого слова (цветовые тавтологические эпитеты) или вступая в противоречие с цветовым свойством определяемого предмета (цветовые эпитеты-оксюмороны), не передают идею цвета. В «Романсеро» встречаются и цветовые эпитеты-катахрезы, которые также не передают идею цвета, а актуализируют переносное значение слова.

Кроме того, есть ряд ЦО, не используемых Лоркой не только в «Романсеро», но и почти не используемых в других поэтических сборниках.

Наконец, в «Романсеро» с превосходящим другие сборники количеством гиперонимов на стихотворение (см. Приложение 1), есть ряд романсов, в которых гиперонимы цвета не употребляются.

Гиперонимы, редко используемые или не используемые. Менее всего Лорка пользуется синим цветом (“azul”) (2 упоминания). При этом в раннем творчестве в «Книге стихов» Лорка обращается к синему 37 раз (из 64), в 17 случаях используется субстантивированная форма цвета в словарном значении «небо» [DRAE 2014: 257]. Еще 8 раз в этом значении оно используется в сборнике «Поэт в Нью-Йорке». В «Романсеро» вместо этого используется синоним синего “celeste” (небесный) (2 обращения) (см. Приложение 2).

Не только гипероним синего, активно используемый Лоркой в первом сборнике «Книга стихов» (37 из 64), но и красного (“rojo”) (16 из 39) практически вовсе не используются в «Романсеро» (2 и 3). В «Книге стихов» почти совершенно игнорируется желтый (1 из 34). Зеленый цвет, активно используемый в «Романсеро», практически исчезает в сборнике «Поэт в Нью-Йорке», как и другие «хроматические» цвета. Эстефес Молинеро отмечает, что образ мифический Андалусии, созданный в сборниках стихов «Поэма о канте хондо», «Песни», «Цыганский романсеро», возводится им до уровня «универсального символа», к которому он позже обращается для противопоставления образу мегаполиса в сборнике «Поэт в Нью-Йорке» [Estévez Molinero 1995: 209]. И если образ Андалусии, созданный в «Романсеро», необыкновенно поэтичен и отмечен особым вниманием к зеленому цвету, то «Поэт в Нью-Йорке» основан на сопоставлении черного и белого, символизирующих духовную пустоту и отсутствие жизни. «Мертвый» город небоскребов противопоставляется «зеленому» миру полной жизни Андалусии.

В «Романсеро» **не используются** прилагательные, производные от гиперонимов цвета (“verdoso” – зеленоватый, “rojizo” – красноватый и др.), встречающихся в других сборниках Лорки.

Фиолетовый (“violeta”), оранжевый (“naranja”), коричневый (“marrón”, “pardo”), розовый (“rosa”) почти не встречаются в лирике Лорки. Это справедливо и в отношении «Романсеро». Исключение составляет слово “pardo” (коричневый), упоминаемое один – в тексте романса «Фамарь и Амнон» (№ 18) как синоним «темного», и один раз – как часть фамилии в посвящении (как и слова “rubio” – светлый, “moreno” – смуглый).

Романсы без использования гиперонимов цвета в тексте. Несмотря на насыщенность сборника цветом, в нем есть ряд романсов, в которых гиперонимы цвета не используются (№6, №14, №17). Общая черта таких романсов – повышенная реалистичность образов. Среди них выделяется «Романс приговоренного» (№14), повествующий о герое по имени Амарго, который относится к автопрецедентному тексту. Интертекстуальная связь текстов с прецедентным именем Амарго поддерживается и на лексическом уровне, в том числе с помощью ЦО.

ПРИЛОЖЕНИЕ 12. КЦО: ЦВЕТЫ

Флористические цветообозначения. Генитивные флористические цветообозначения со словом “flor” (цветок) и с названиями цветков. Названия многих цветов происходят от названий цветков [Колесов 2001: 200-201]. Как отмечалось, большинство названий цветков используются в «Романсеро» в качестве КЦО: “de nardos” (букв. «из нардов») – «белый», “de amapola” (букв. «из маков») – «красный», “de clavel” (букв. «из гвоздики») – «красный», “rosas” (букв. «розы») – «красный» и др. (см. Приложение).

Если названия цветков являются однозначным КЦО, то слово “flor” (цветок) является потенциальным КЦО, цветовое значение которого может актуализироваться, а может оставаться неопределенным. В русском языке «цвет» и «цветок» – однокоренные слова. «“Цвет” и “цветок” в сознании наших предков – одно и то же» [Колесов 2001: 200].

В ряде случаев слово “flor” (цветок) используется в качестве обобщения. Например, в перечнях цветков: “**flores de su fantasía**” (цветы своей фантазий) (№5), “pero sigue con sus **flores**” (но она продолжает сидеть над своими цветами) (№5).

В «Романсеро» Лорка использует большое количество названий растений и цветов. В романах о «Монахине-цыганке» (№5) и о «Неверной жене» (№6) указывается сразу несколько названий цветков, составляющих так называемые «художественные перечисления» или «списки слов» (перечни). В обоих романах перечни цветков, символизирующих страсть [Гелескул, Малиновская 1987а: 638-647], служат для создания чувственных сцен и выполняют эвфемистическую функцию. Два романа объединяются не только перечислениями цветков, подобны и сами названия, которые имитируют предложения. Так, в романе №5 “monja” (монахиня) – «субъект суждения», а прилагательное “gitana” (цыганка) – «предикат». Уже в самих названиях содержится драма обреченной на одиночество в монастырском заточении страстной цыганки. В то время как в романе №6 повествуется о жене (“casada”) – «субъект суждения», изменившей своему супругу – “infiel” (неверная) – «предикат». В названии этих романсов используются традиционные социальные роли женщины («жена», «монахиня»), которые «опровергаются» определениями («неверная», «цыганка»).

В романе №5 используется перечень “mirto” (мирт), “malvas” (мальвы), “hierbas” (травы), “girasol” (подсолнух), “magnolia” (магнолия), “azafranes” (шафран), а также “toronja” (грейпфрут) и “yerbaluisa” (вербена) объединенные собирательным “flores de su fantasía” (цветы своей фантазии). В романе №6 называются “jacintos” (гиацинты), “zarzamoras” (ежевика), “juncos” (тростник), “espinos” (боярышник/терновник), “limo” (лайм), “nardos” (nard), кроме того “árboles” (деревья) и “ligios” (ирисы). Ни одно название цветка или растения не повторяется в другом романе. О сценах чувственной любви поэт предпочитает не говорить напрямую, вкладывая в уста героя романа №6 признание: “no puedo decir por hombre” (не пристало мужчине говорить об этом). Цветы и плоды – распространенные символы страсти и плодородия [Гелескул, Малиновская 1987а: 638-647; Трессидер 1990; Кирло 2010].

Если в романе о «Неверной жене» (№6) в любовной сцене описываются настоящие цветы, то в романе о «Монахине-цыганке» (№5) – искусственные цветы, вышитые монахиней и символизирующие терзающие ее страсти. В романе №5 упоминаются грейпфруты (“toronjas”) – символ запретной любви [Гелескул, Малиновская 1987б: 644]. Традиционной является рифма “monja – toronja” (монахиня – грейпфрут) [Гелескул, Малиновская 1987б: 642].

История о молодой женщине, подавленной недозволенной страсти, и о непорочной одинокой деве, предающейся фантазии о невозможной любви, восходит к образам двух девушек из «Поэмы о канте хондо»: «Лола» и «Ампаро». В «Лоле» повествуется о зеленоглазой героине, покинутой возлюбленным, одиноко стирающей пеленки, но без горечи

разочарования. В «Ампаро» описывается девушка в белом платье, неприступная, одиноко сидящая дома.

В «Романсеро» драматургия этих образов усложняется. В романсе о «Неверной жене» историю рассказывает не Лола, а возлюбленный цыганки, покинувший ее. Этот романс следует за романсом о страдающей в тишине монастыря «Монахине-цыганке», в котором создается образ не меланхоличной девы, а страстной цыганки, страдающей в заточении. Тема отчаянного одиночества раскрывается в образе Соледад из «Романса о черной тоске» (№7).

В обоих романсах используется гипоним желтого “*rajizo*” (соломенный) (3), передающий идею «тусклого» цвета. Во всех случаях примерах гипоним используется в постпозиции и служит для буквального указания на цвет и определяет цвет ткани: “*tela pajiza*” (букв. «ткань соломенная») (2) (№5) и “*gaso pajizo*” (букв. «атлас соломенный») (1) (№6) в значении «бледная, бесцветная ткань», а шире – «безликие герои». Гипоним служит для связи романсов №5 и №6. В романсе о «Неверной жене» (№6) других СЦО не используется. В романсе «Монахиня-цыганка» (№5) используется гипероним “*gris*” (серый) также в значении «бесцветный». Таким образом, в двух романсах СЦО используются в значении «бледный», «блеклый», «бесцветный».