

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Пермский государственный национальный
исследовательский университет»

кафедра лингвистики и перевода

**ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА ДОНА
ХУАНА ТЕНОРИО В СЕВИЛЬСКОЙ ЛЕГЕНДЕ**

(в изложении Х. Мария де Мены и в переводе на русский язык)

Выпускная квалификационная работа бакалавра
студентки IV курса
факультета современных иностранных
языков и литератур,
направления «Лингвистика»
Е.А.КОРЕПАНОВОЙ

Научный руководитель –
доц., к. филол. н. И.В.СУСЛОВА

Пермь 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС: КОНСТИТУТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ, ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА.....	7
1.1. Художественный дискурс: специфические особенности.....	7
1.2. К определению понятия «художественный образ».....	10
1.3. Специфика художественного перевода.....	16
1.4. Жанровые параметры легенды.....	21
1.5. Испанская мифологическая картина мира.....	24
1.6. История образа Дона Хуана и Севилья эпохи барокко.....	28
Выводы по первой главе.....	38
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД ЛЕГЕНДЫ. ОБРАЗ «ПОДЛИННОГО» ДОНА ХУАНА.....	41
2.1. Севилья в научном и литературном творчестве Хосе Мария де Мены.....	41
2.2. Предпереводческий анализ.....	43
2.3. Лингвопереводческий комментарий.....	50
2.4. Особенности языковой репрезентации образа Дона Хуана в трактовке Хосе Мария де Мены.....	68
Выводы по второй главе.....	78
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	81
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	86
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	93

ВВЕДЕНИЕ

Художественный дискурс является воплощением национального мировидения, выражает идеи национальной культуры. Художники стремятся оказать не только эстетическое воздействие на читателя, но и передать важные ценностные установки, знания о мире, отношение к действительности. Анализ художественных произведений позволяет получить более глубокое представление о национальной картине мира.

Самобытность испанской культуры во многом определяется влиянием различных народов, заселявших в разное время иберийские земли. Город Севилья, важный исторический центр Испании, обладает богатым культурным наследием и является родиной фламенко и корриды – неотъемлемых атрибутов облика Испании. Севилья также является родиной одного из наиболее важных для понимания специфики испанской культуры персонажей – Дона Хуана или *севильского* озорника. Образ Дона Хуана, которого, наряду с Дон Кихотом, можно рассматривать как своеобразное сосредоточение «испанского духа», лег в основу данного исследования.

Наша работа посвящена исследованию особенностей языковой репрезентации образа Дона Хуана Тенорио в севильской легенде (в изложении Х. Мария де Мены и в переводе на русский язык). Х. Мария де Мена (исп. José María de Mena, 1923-2018) – испанский историк и писатель, посвятивший значительную часть своих трудов пристальному изучению истории и культуры Севильи. Его книга «*Tradiciones y leyendas sevillanas*» (с исп. «Севильские традиции и легенды») направлена на освещение и переосмысление значимых историко-культурных явлений основных периодов испанской истории (от Римской Испании до XX века). Легенда, реконструированная Х. Марией де

Мена, носит название «Suceso trágico del auténtico Don Juan Tenorio» (с исп. «Трагический случай подлинного Дона Хуана»).

Объект исследования – образ Дона Хуана в художественном произведении.

Предмет – особенности языковой репрезентации образа в тексте легенды.

Материал – текст легенды «Suceso trágico del auténtico Don Juan Tenorio» и его русский перевод, выполнение которого является важной составляющей нашего исследования.

Актуальность данной работы нам видится в первую очередь о том, что специфика художественного перевода мало изучена, о чем свидетельствует отсутствие единого и целостного подхода к работе с художественными текстами. Не менее значимым и сложным является понятие художественного образа, которое на данный момент входит в категориальный аппарат как лингвистики, так и литературоведения, является объектом многих современных исследований. Изучение художественного образа, который можно считать своеобразной «культурной памятью» нации, помогает понять глубинный смысл произведения, ведь художественный образ – его основная структурная единица. Проблема образа и образности с разных позиций раскрывается в трудах Логуновой Н.Ю., Разумовской В.А., Боровицкой Е.И. и др. Идея и смыслы, транслируемые автором (план содержания), а также специфика языковых средств (план выражения) культурно обусловлены. Следовательно, изучение особенностей языковой репрезентации образа – ключ к пониманию национальной культуры. Наконец, актуальность работы проявляется в неугасающем интересе к многомерному образу Дона Хуана, который давно вышел на рамки испанской культуры и стал объектом многочисленных исследований в литературоведении, культурологии, лингвистике, психологии,

искусствоведении и др. К образу Дон Хуана обращаются авторы разных эпох, каждый раз представляя его в новом свете. Проблему образа Дон Хуана исследовали такие современные отечественные ученые, как Бойцова А.П., Киктева К.Д., Погребная Я.В., (языкознание и литературоведение), Шапинская Е.Н, Горбачева Н.С. (искусствоведение) и др.

Практическая ценность работы связана с тем, что перевод легенды позволит российским читателям (в первую очередь, студентам и преподавателям гуманитарных наук) познакомиться с новой интерпретацией вечного образа и авторской точкой зрения относительно пра-образа Дон Хуана.

Новизна нашего исследования заключается в том, что представленная Х. Марией де Мена оригинальная интерпретация образа Дон Хуана не известна в России.

Целью нашего исследования является анализ особенностей языковой репрезентации образа Дон Хуана в тексте легенды Х.Марии де Мены. Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

1. Обозначить ключевые параметры и проблемы перевода художественного дискурса
2. Определить теоретический объём понятия «художественный образ», обозначить специфику художественного образа в литературе
3. Изучить специфику жанра легенды и значимые для исследования особенности севильской легенды о Дон Хуане
4. Осуществить предпереводческий анализ текста легенды
5. Выполнить перевод севильской легенды на русский язык

б. Выявить особенности авторского подхода к репрезентации образа Дона Хуана

Междисциплинарный характер работы обуславливает методологическую основу исследования. В качестве *основных методов* выступают: лексико-семантический и стилистический анализ, метод лингвистической реконструкции культуры, герменевтика, сопоставительный анализ перевода, структурирование, интерпретация полученных результатов и их обобщение с целью моделирования авторского образа Дона Хуана.

Данное исследование имеет перспективы последующего научного развития в разных направлениях. Так, одним из вариантов может быть перевод остальных легенд, которые входят в книгу «*Leyendas y tradiciones sevillanas*», выявление основных параметров авторского дискурса. Помимо этого, можно осуществить сопоставительный анализ образа Дон Хуана Х.Марии де Мены с другими значимыми интерпретациями данного образа.

Ввиду того, что Дон Хуан является одним из наиболее значимых испанских архитипов, можно выдвинуть гипотезу о том, что концепция, предложенная Х.Марией де Мена, сохранит основные черты данного персонажа (авантюризм, игровое начало, энергичность, готовность бросить вызов моральным устоям), которые справедливы и для описания испанской культуры.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС: КОНСТИТУТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ, ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

1.1. Художественный дискурс: специфические особенности

Антропоцентрическая парадигма обуславливает необходимость разработки новых методов и принципов лингвистических исследований, расширение сферы изучения реализаций языковых фактов с все большей ориентацией на дискурс и дискурсивный анализ [Седых, Куган: эл. источник].

Термин «дискурс» (с фр. «discourse» - речь) – один из центральных в современной лингвистике. Традиционно под термином «дискурс» понимают текст, который является результатом целенаправленного социального действия и текст как совокупность языковых, речевых, социокультурных, прагматических, когнитивных и психических факторов [Арутюнова 1998:136]. Многоаспектный характер дискурса способствует развитию многообразия концепций, теорий и суждений относительно сущности этого понятия. Так, Э. Беневист под понятием «дискурс» понимал речи, неотделимые от говорящего. Н. Арутюнова определила дискурс как связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными, прагматическими, психологическими и другими факторами. Согласно В. Богданову, дискурс включает в себя все, что говорится и пишется человеком. Следовательно, термины «речь» и «текст» являются видовыми относительно родового понятия «дискурс» [Гуо 2017:483]. При этом, исследователей интересует не дискурс вообще, а его конкретные типы, для выделения которых используется набор параметров (языковые отличительные черты, стилистическая специфика, система убеждений, способы рассуждения и др.) [Седых, Куган: эл. источник].

Особый интерес для нас имеет художественный тип дискурса, так как он является основным в выбранном для анализа тексте. Можно определить данный

тип дискурса как воплощение вербального сообщения, которое передает предметно-логическую, эстетическую, образную, эмоциональную и оценочную информацию, объединенную в идейно-художественном содержании текста в единое целое. Интересно, что многие ученые и лингвисты относят художественный дискурс к различным типам дискурсов, в каждом из которых выполняется определенная функция. Текст художественного произведения сам по себе еще не является полным. Он действительно существует лишь в процессе восприятия его читателем, который способен реконструировать ту часть содержания, которая прямо в тексте не выражена, но известна читателю и привносится им в процессе создания художественного дискурса [Гуо 2017: 485]. Так, Н. Олизько в своей статье «Художественный дискурс как полилог читателя, автора и текста» отмечает, что художественный дискурс представляет собой развернутый и крайне насыщенный смыслами полилог автора, читателя и текста, выявляющий взаимодействие авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и текста, который выводит произведение в пространство семиосферы (совокупность всех знаковых систем, используемых человеком, включая текст, язык, и культуру) [Олизько 2011: 165].

Художественный дискурс – это коммуникативный акт, отличительной чертой которого является, в первую очередь, специфика цели: писатель стремится воздействовать непосредственно на духовное пространство читателя с целью повлиять на него и внести в это пространство определенные изменения [Самарская, Мартиросьян: эл. источник]. Русский лингвист Н. Галева утверждает, что художественный текст вызывает рефлексия, которая способствует образованию пространства понимания. При этом, рефлексия фиксируется в виде смыслов и идей, которые обогащают духовное пространство человека. Под духовным пространством понимается совокупность смыслов, ценностей, чувств, представлений и знаний [Галева 1999: 90].

Важной отличительной чертой художественного дискурса также является и то, что художественный текст обладает особой креативной внутритекстовой действительностью: его создание осуществляется под воздействием воображения и творческой энергии автора. Это обуславливает его условный и выдуманный характер. Исходя из этого, можно заключить, что художественный текст или дискурс в узком смысле является выдуманным: действительность преломляется через индивидуально-авторское восприятие и трансформируется в соответствии с интенцией автора [Гуо 2017: 485]. Таким образом, автор не несет ответственности за соответствие своих утверждений истине. Напротив, любое искажение информации, любые манипуляции с историческими реалиями и другими событиями или текстами служат специфичным целям художественного дискурса [Самарская, Мартиросьян: эл. источник]. В рамках дискурсивного пространства художественных произведений языковые единицы приобретают оригинальное, присущее лишь данным текстам, значение и имеют достаточно свободные семантические границы. Значения языковых единиц меняется под воздействием общей тематической установки повествования и задач художественного дискурса [Седых, Куган: эл. источник].

Другой особенностью художественного дискурса является то, что он включает в себя многообразие жанровых, идеологических и тематических составляющих. Из этого следует, что по своей структуре он имеет многообразный и неоднородный характер, т.е. состоит из совокупности поддискурсов [Гуо 2017: 485].

Наконец, художественный дискурс несет в себе отпечаток конкретной культуры, преобладающей на определенном этапе развития общества. Известно, что эффективная коммуникация не может быть достигнута без глубоких фоновых знаний национальной культуры в самом широком смысле (знаний образа жизни, системы духовных ценностей, обычаев и традиций народа, его менталитета и мировоззрения). При изучении дискурса с позиций

лингвокультурологии важно помнить о ключевых положениях, описанных В.А. Масловой: язык и культура тесно взаимосвязаны; текст или дискурс является основным средством изучения культуры, источником культурных знаний и информации [Маслова 2007:10]. Художественный дискурс по определению является одной из форм культуры, где представлена социо-культурная, эстетическая и эмоциональная информация. При этом, культурная информация, содержащаяся в художественном тексте, имеет градуальный характер и по-разному представлена в различных типах текста. Наибольшую значимость имеют тексты, которые отражают интеллектуальную и духовную сферу человеческой деятельности, где объективные характеристики тесно переплетаются с авторскими суждениями, взглядами и оценками. Следовательно, интерпретация таких текстов требует от читателя определенной культурологической компетенции [Нормуродова 2015:14].

1.2. К определению понятия «художественный образ»

Художественный образ является сложным интегративным явлением и носит междисциплинарный характер. Так, категория образа используется в философии, психологии, мифологии, антропологии, истории, искусствоведении, литературоведении, лингвистике, лингвокультурологии и др. Многие исследователи сходятся во мнении, что художественный образ – это одно из самых обширных и трудоемких понятий.

Опираясь на существующие в лингвистике и литературоведении точки зрения на понятие «образ», Е.Б. Борисова в одной из своих работ дает следующее определение: «Художественный образ – это основная единица художественной формы, система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой особое, собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности, которая предстает в произведении искусства как нечто конкретное и создается с помощью словесно-речевых и художественно-композиционных приемов»

[Борисова 2009:23]. В лингвистике под художественным образом принято понимать результат творческого отражения действительности и творческой деятельности в области словесного искусства. Он формируется в рамках художественного текста, который включает в себя особенности различных стилевых разновидностей с опорой на изобразительно-выразительные ресурсы всех уровней языка. Эти ресурсы являются основными средствами создания образа и используются с целью придания речи эстетичности, выразительности, эмоциональности и других качеств, способствующих усилению речевоздействующей функции образа [Борисова 2009:23]. Стоит отметить, что художественный образ характеризуется синтезом смысла и полифункциональностью. Образность предполагает не только конкретность и эмоциональность, но и углубление смысла. Иными словами, смысловая емкость образа обуславливает его функционирование в художественном тексте в роли актуализатора смысла. Образ фокусирует в себе авторскую идею и становится, таким образом, источником скрытого смысла [Солодилова 2004:33].

Создание художественного образа состоит из анализа и синтеза. Е.В. Головина в своей статье отмечает, что художественный образ является творческим синтезом общезначимых, характерных свойств жизни, духовного «я» человека, обобщением его представлений о существенном и важном в мире. При этом, его отличительными чертами принято считать субъективность образа, присутствие в нем зримого авторского начала, максимальную емкость содержания, обобщенность, экспрессивность, индивидуальность, которая предполагает множество интерпретаций, целостность и самодостаточность. Основываясь на трудах Н.Д. Арутюновой, автор также выделяет следующие признаки образа: он связан с объектами действительности; относится к области человеческого сознания; открыт для осмысления и интерпретации; создается комплексным восприятием действительности. Более того, в структуре образа потенциальные стороны знака не сформированы: корреляция формы и

субстанции заменена культурным соотношением формы и содержания. [Головина 2016:101].

Интересное свойство образа описывает Е.Б. Борисова. В ее статьях находим, что образ обладает двучленностью, которая позволяет стягивать разнородные явления в единое целое. С этой точки зрения, образ можно определить как пересечение предметного и смыслового рядов, словесно-обозначенного и подразумеваемого. В образе один предмет явлен через другой, происходит их взаимопревращение. При этом образ может как облегчать, так и затруднять восприятие предмета, объяснять неизвестное известным или известное неизвестным. Цель образа – преобразить вещь, превратить ее в нечто иное и раскрыть взаимопроникновение самых различных планов бытия [Борисова 2009:21].

Достаточно продуктивным является исследование категории художественного образа в рамках антропоцентрической парадигмы с позиций лингвокультурологии, так как она вбирает в себя достижения нескольких смежных дисциплин, таких как культурология, языкознание, культурная антропология, этнолингвистика. Художественный образ, являясь единицей художественного текста, становится носителем ценной культурной информации: он аккумулирует в себе черты создавшей его культуры и автора. Любые черты художественного образа определяются авторской субъективностью, которая закладывается в основу художественного мира произведения [Боровицкая 2012:17]. Так, все составляющие художественного образа (фрагменты действительности, ценности и идеалы, специфика языка) являются культурнообусловленными. Образ рассматривается как феномен духовного познания, характерный для определенного этапа развития культуры. Исследование художественного образа возможно через выявление его культурной специфики и значимости посредством реконструкции отраженных в нем элементов духовной культуры определенного исторического этапа. Стоит

отметить, что на каждом таком этапе вырабатывается своя система культурных констант. В лингвистике для их реконструкции используются тексты. При этом, важным является изучение центральных фольклорных образов как культурных доминант определенной этнокультуры. Основным репрезентантом культурной информации в лингвокультурологическом поле образа выступает язык. Образ актуализируется средствами языка определенного периода развития лингвокультуры. Иными словами, язык детерминирует особенности репрезентации образа. При этом каждый элемент языка может одновременно моделировать мир и творить его заново [Томберг 2012:185].

Лингвокультурный образ, однако, отражает не только национально-культурные признаки, значимые для своего лингвокультурного сообщества, но и сугубо индивидуальные черты, которые могут отличаться от стереотипных. Исследование лингвокультурных черт отдельного образа в условиях художественной коммуникации или иного взаимодействия персонажей произведения в сопоставлении с типическими характеристиками может способствовать получению дополнительных результатов культурологического или лингвистического характера [Боровицкая 2017:12].

Лингвокультурологический аспект исследования художественного образа также заключается в изучении ценностных маркеров эпохи, отраженных в данном образе. Основанием для такого подхода являются исследования в области лингвокультурологии, которые трактуют представление лингвокультуры в ценностно-смысловом пространстве языка как методологическую доминанту этой науки. Соответственно, аксиологический компонент художественного образа непосредственным образом связан с лингвокультурой на определенной стадии ее исторического развития [Томберг 2012:185].

В силу специфики нашей работы, наибольший интерес для нас представляет образ человека (персонажа) в тексте художественного

произведения. Рассмотрим данный тип образа более детально. С.В. Чернова предлагает следующее определение: образ человека – это «совокупность субъективно окрашенных и ассоциативно связанных непроцессуальных (внешность, одежда, социальное происхождение, система ценностей, пристрастия, желания и т. д.) и процессуальных (деятельность, модель поведения, образ жизни) характеристик реального человека или литературного персонажа, формирующихся в сознании другого лица (группы лиц, поколения и т. д.) посредством восприятия, памяти и воображения и получающих отражение в языковых формах». При этом, наиболее благоприятным для реконструкции целостного художественного образа является материал, в котором можно проследить жизненный путь персонажа или значимые фрагменты его жизненного пути. Образ персонажа реконструируется постепенно, в результате серии вербальных презентаций [Чернова 2014:109]. Для более точной и полной интерпретации образа персонажа необходимо рассмотреть и проанализировать не только внешние и внутренние характеристики самого персонажа, но и композиционные элементы (оценка персонажа со стороны окружающих, взаимоотношения с ними, социальный статус и др.). Это связано с тем, что образ-персонаж помещен в вымышленный социум: он находится в различных отношениях с другими героями, с самим автором, раскрывается и характеризуется через них и оценивается ими [Головина 2016:102].

По мнению И.А. Солодиловой, совокупный образ персонажа может включать отдельные словесные образы, обладающие высокой смысловой значимостью, которые становятся лейтмотивными или символизируются. Более того, целостный образ того или иного персонажа может приобретать символически-аллегорический смысл и воплощать определенную категорию людей или авторскую идею. Таким образом, происходит символизация образа персонажа, влияющая на весь процесс смыслообразования и его структуру.

Следовательно, толкование конкретного образа напрямую связано с целовстной словесно-образной системой произведения [Солодилова 2004:32].

Стоит отметить, что узнаваемые образы представителей определенной культуры называют лингвокультурными типажам. Понятие типажа значительно шире, так как оно складывается из совокупности образов, представленных в художественных произведениях. Моделирование типажа осуществляется посредством выявления общих черт у данных образов с учетом экстралингвистических данных. В лингвокультурном типаже представителя определенной нации сосредоточены устоявшиеся стереотипы и этнокультурные доминанты, которые в той или иной степени реализованы в характерах персонажей, но дополнены индивидуально-авторскими характеристиками. [Боровицкая 2017:10]. Как правило, сферой бытования художественного образа является литература и искусство, тогда как лингвокультурный типаж существует не только в этих сферах, но и в реальности [Постникова 2014:148].

Типом образа (в том числе и образа персонажа), выходящего за рамки конкретного произведения, является образ-архетип. Его можно определить как образ, заключающий в себе наиболее устойчивые формулы человеческого воображения, проявляющиеся как в мифологии, так и в искусстве на всех стадиях его исторического развития. Архетипы пронизывают всю художественную литературу от ее мифологических истоков до современности и образуют постоянный фонд сюжетов и ситуаций, передающийся от писателя к писателю [Борисова 2009:24].

Наконец, интересно отметить, что в связи с расширением категориальной парадигмы переводоведения художественный образ также может рассматриваться как единица перевода. При этом, переводчик принимает решения о переводе именно относительно этой единицы. По своим системно-структурным характеристикам художественный образ представляет собой единицу-гипероним, которая включает в себя более мелкие гипонимические

единицы. В ситуации художественного перевода задача переводчика состоит не только в нахождении наиболее адекватных иноязычных эквивалентов для единиц, формирующих художественный образ посредством единиц языка оригинала, но и в воссоздании в тексте перевода всех эксплицитных и имплицитных связей, которыми данные единицы обладают в оригинале, а также прагматического эффекта, которым обладает оригинал. Главная цель переводчика – как можно более точно реконструировать эстетический комплекс, который генерирует художественный образ - единицу художественного текста и одновременно единицу перевода. Необходимо отметить, что художественный образ не привязан к какому-то конкретному участку текста: он «растворен» в пространстве всего художественного текста, создается и развивается на протяжении всего художественного повествования, что предполагает необходимость реконструкции в переводе как микро, так и макроконтекста [Разумовская 2014:27].

1.3. Специфика художественного перевода

Художественный текст является результатом творческого процесса и обладает высокой информационной насыщенностью. Помимо этого, художественные тексты отражают языковую и национальную картину мира как отдельного человека, так и всего народа, говорящего на данном языке. В любой культуре тексты полифункциональны (художественная функция переплетается с нравственной, философской или политической) [Алимова 2012:47]. При этом, функции текста взаимосвязаны и взаимозависимы. Ю.М. Лотман утверждал, что любой художественный текст может исполнить социальную роль только при наличии эстетической коммуникации [Лотман 1970: 180]. Как правило, различают художественные и логические тексты. Для последних важным является передача фактической информации. Художественные тексты, напротив, отличаются образным отражением мира и совокупностью разных

видов информации. Такие тексты создаются с целью воздействия, что подразумевает формирование у реципиента отношения к каким-либо явлениям и событиям. Эмоциональное, рациональное и эстетическое воздействие на реципиента достигается с помощью языковых средств всех уровней [Сдобников, Петрова 2006: 240]. Важно отметить, что информация в художественном тексте может сообщаться как эксплицитно, так и имплицитно при помощи аллегорий, аллюзий, символов и др. Помимо этого, художественный текст характеризует наличие авторской позиции.

Перевод художественного текста является трудоемким видом деятельности, а также одной из наиболее сложных отраслей перевода. В процессе осуществления перевода происходит столкновение с разными культурами и, следовательно, разными эпохами, складами мышления и установками - художественный текст обладает высокой степенью национально-культурной и временной обусловленности. В языковом плане, особенностью художественного текста считается активное использование тропов и фигур речи [Лим 2017: 267].

Проблема художественного перевода была хорошо описана Г. Гачечеладзе: «Художественный перевод колеблется между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала, вольный перевод» [Гачечеладзе 1972: 126]. Данные принципы легли в основу двух основных точек зрения – определения перевода с лингвистической и литературоведческой позиций.

Лингвистический принцип перевода предполагает, в первую очередь, воссоздание формальной структуры подлинника. Тем не менее, данный принцип не может использоваться в качестве основного, так как это приведет к излишнему следованию тексту оригинала, к дословному в языковом отношении, однако слабому в художественном отношении переводу. Следовательно, при

переводе художественного текста не следует опираться только на критерий языкового соответствия. Важным является не формальный перевод словесного знака и его грамматической составляющей, а стремление передать мысль, образ, эмоцию, заложенную в этой слове, принимая во внимание его многозначность.

Ряд исследователей сходятся во мнении, что художественный перевод необходимо рассматривать как разновидность словотворческого искусства. Согласно этой теории, переводчик должен прежде всего отталкиваться от идеи, выраженной в оригинале произведения. Таким образом, художественный перевод представляет собой эквивалентное соответствие оригиналу не в лингвистическом, а в эстетическом понимании. Так, Т.А. Казакова отмечает, что художественный перевод подразумевает необходимость создавать в процессе перевода тексты, обладающие способностью непосредственного эстетического воздействия [Казакова 2006:15]. В отношении действительности, отраженной в подлиннике, перевод является вторичным, условным отражением, но в отношении художественной действительности подлинника он первичен как отражение последней. Следовательно, для создания художественного перевода необходим тот же творческий метод, который используется в процессе оригинального творчества [Алимова 2012:49]. Так, художественный перевод приравнивают к искусству. Сложность перевода художественных текстов можно объяснить специфическими способами отражения мира в разных языках и различием культур, к которым принадлежат языки перевода и оригинала [Сиривли, Кан 2013:69].

Лингвистический и литературоведческий взгляды на перевод органично взаимодействуют в рамках деятельностей парадигмы современного переводоведения, которая, сохраняя пристальное внимание к грамотной передаче формы оригинального текста, ставит акцент на целостном понимании и освоении текста. Это способствует выявлению смыслов и идеи текста

оригинала. При этом, в тексте перевода должны воспроизводиться связки и отношения, которые читателю перевода позволят восстановить смыслы текста оригинала. Иначе говоря, если новая идея рождается в тексте оригинала, то она должна рождаться и в тексте перевода [Алексеева 2008:88].

Важно отметить, что деятельностная онтология предполагает, что моделирование всех отношений, образующихся из значений и смыслов текста, невозможно, поскольку эти отношения возникают в деятельности, имеющей субъективный характер. Художественный текст описывает не действительность как таковую, а действительность, преломленную в сознании его автора, чем обусловлен его личностный характер. Иначе говоря, художественный текст представляет определенную картину мира, достоверную для его автора, имеющую общую основу с картинами мира остальных людей, однако не тождественную им. Из этого следует, что художественный перевод имеет преимущественно интерпретативный характер. Тем не менее, перевод может лишь бесконечно сближаться с подлинником, так как у художественного перевода есть свой творец и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от подлинника. Как справедливо отметил Комиссаров В.Н., оригинал художественного текста, изначально написанный для читателей своего языка, обладает своими национальными особенностями и характеристиками, которые характерны только для данного народа, практически не может быть в абсолютной точности воссоздан на языке другого народа [Комиссаров 1990: 13].

Именно национально-культурная обусловленность литературного текста делает его одним из важных способов экспликации смыслового поля культуры: он содержит культурную информацию, которая включает в себя информацию об основных событиях, традициях, верованиях, бытовых реалиях, связанных с жизнью национально-культурных сообществ. При этом, культурная

информация обладает гетерогенной природой, так как она представлена внутренней и внешней разновидностями. Гетерогенная природа культурной информации также обусловлена тем, что данная информация может включать в себя сведения как о материальной, так и о духовной культуре. В контексте художественного перевода культурная информация становится объектом, а также единицей перевода. Часть культурной информации определяется как «культурная память». Будучи мифологизированной информацией об исторических событиях, местах, явлениях и людях, фиксируемой в народных песнях, легендах, и прочих устных и письменных текстах, культурная память есть несколько искаженная культурная информация. Выходя за рамки культурного опыта индивида, культурная память отражает наиболее значимое прошлое, общее для определенного народа или нации. Рассмотрение культурной информации и памяти как объекта и единицы перевода подразумевает решение вопроса о выборе наиболее эффективных стратегий перевода. Основными стратегиями адаптации культурной информации являются доместикация, форенизация и остранение [Разумовская 2016: 111].

С позиций деятельностной парадигмы объектом деятельности переводчика считается сконструированный переводчиком смысл исходного текста, являющийся продуктом и одновременно процессом авторской мысли. Как уже было отмечено ранее, смыслы прямо не номинируются в тексте, а постигаются в процессе целостного понимания и осмысления текста – рефлексии. Двойственность перевода заключается в том, что, с одной стороны, он включает работу переводчика с материалом, однако главной целью является работа с объектом перевода. Так, в процессе работы с сфере семантики, он должен соотносить понимаемые им значения знаковых выражений с тем или иным звеном сконструированной модели перевода. Следовательно, ведущим этапом в переводе является ментальное конструирование, в то время как работа в сфере семантики оказывается полностью подчиненной процессу

моделирования смысла. Стоит отметить, что словарные значения слов часто расходятся со смыслом, выраженным в тексте [Алексеева 2008: 89]. Так, в контексте литературного произведения слово может приобретать художественную многозначность, не зафиксированную в словарях. Образность художественной речи заключается не в самом по себе использовании речевых явлений, а в характере, в принципе их использования. В художественном тексте языковые единицы всех уровней реализуют двойственность своей природы и выступают в преобразованном виде, являясь средством выражения не только основного содержания, но и метасодержания (создания художественного образа и оказания эмоционально-эстетического воздействия на читателя) [Борисова 2009: 26]. Адекватный перевод художественного текста подразумевает осуществление перевода максимально близкого к тексту оригинала содержательностью, которая, в свою очередь, включает в себя содержание, а также набор смыслов и идей.

1.4. Жанровые параметры легенды

В самом общем смысле, легенду можно определить как жанр фольклорной сказочной прозы, в котором изначально описывались лишь жития святых, а затем получили распространения и фантастические биографии исторических и сказочных героев, деяния которых выражают народный характер. Таким образом, легенду относят к разряду литературно-художественных жанров.

Литературные (художественные) жанры разделяют на эпические (прозаические) и поэтические. Эпические жанры разделяют на четыре категориальных типа: сага, сказка, миф и легенда. В основе деления лежат два фактора: религиозный и исторический. Так, в мифе, например, есть религиозный признак, но нет исторического; в саге, напротив, присутствует только исторический признак. Легенда же имеет как исторический, так и

религиозный признаки [Кваскова 2016:140]. В отличие от мифов, легенды не имеют связи с ритуалами, от сказки легенду отличает то, что здесь волшебные события представлены как достоверные. Стоит отметить, что легенда может относиться не только к прошлым событиям, но и повествовать о настоящем и будущем. В произведениях этого жанра фантастически осмысляются события, связываемые со сверхъестественными существами (Бог, святые, ангелы, нечистые духи), а также с явлениями неживой природы, с миром растений, животных и людей (племена, народы, отдельные личности). Среди основных функций легенд можно выделить объяснительную и нравоучительную. Сам термин «легенда» пришел из средневековой письменности и в переводе с латинского языка означает «то, что должно быть прочитано» (*legenda*) [Зуева: эл. источник].

Легенды принято разделять на несколько типов. Так, некоторые легенды восходят к мифам о начале человеческого рода (этнологическим), о сотворении мира (космологическим) или о конце света (эсхатологическим). Такие легенды относят к общей группе этиологических легенд. Помимо этого, многие легенды основываются на религиозных верованиях людей, они образуют группу религиозно-назидательных легенд. Фантастический вымысел может также определяться социально-утопическими идеями народа, а таком случае легенды принадлежат к группе социально-утопических.

В наше время отсутствует единый способ жанровой атрибуции художественных текстов, а потому для определения жанровой принадлежности текста нередко прибегают к авторской экспликации, которая становится решающим фактором. Это предполагает анализ авторской номинации текста, которая может присутствовать в разных его частях: в названии, подзаголовке, предисловии, в самом тексте, а также вне его [Тулякова: эл. источник].

Рассмотрим некоторые постоянные признаки литературной легенды. Одним из них является модальность повествования: автор выражает свое отношение к произошедшим событиям, выражая при этом уверенность или сомнения в их подлинности. В легенде также присутствует событийность, фабульность повествования, конфликт основан на оппозиции между центральным персонажем и внеличностными силами, например, дьяволом, богом или традицией. Помимо этого, в образе главного персонажа один или несколько признаков, становящиеся завязкой сюжета, выражены чрезмерно: это может быть признак красоты, храбрости, безрассудства, гордости и др. Одним из элементов композиции выступает нарушение какого-либо запрета. При этом в качестве запрета может выступать морально-этическая норма, христианская догма, знания предков и др. Нарушение этого запрета может иметь разными последствия - от смерти или сумасшествия героя до его обогащения. В легенде также может присутствовать фантастический элемент и соприкосновение героя с иным миром. В отношении времени, в легенде художественное пространство способно концентрировать в себе различные временные пласты. Помимо этого, выделяют вариантивные признаки легенды, к которым можно отнести модус повествования (драматический, комический или иронический), степень точности исторического времени и места действия, имен персонажей. Еще одним вариативным признаком является опора на претекст (декларируемая или действительная). Более того, в тексте могут присутствовать элементы стилизации фольклорной или религиозной легенды, а также формально-композиционное членение текста [Тулякова: эл. источник].

Легенда является сюжетным жанром, однако сюжет, как правило, не разворачивается в сложное повествование, а представляет собой несколько (в основном, один или два) эпизода. Как уже было отмечено ранее, легенда – это эпически фикциональный жанр, что подразумевает наличие как когнитивной,

так и художественной, эстетической информации. Элементы разных уровней текста взаимодействуют между собой в контексте, приобретая, таким образом, свою художественную значимость. Выделяют ряд закономерностей контекстуального взаимодействия средств различных уровней языка. Одной из них является структура предложения: синтаксическое выделение слов, составляющих логический или экспрессивный центр высказывания. Такие средствами могут выступать экспрессивный порядок слов (стилистическое первое или последнее слово в предложении), парцелляция и др. В легендах также часто присутствуют когерентные аллегории, построенные на использовании сравнений и метафор. В формировании особого речевого колорита легенд большое значение имеют моно- и полилексемные имена собственные и нарицательные. Это связано с информативной функцией легенд: адресант точно указывает место, временные рамки, и конкретных участников событий. Лексико-стилистические средства способствуют созданию экспрессивности языка и речи в легендах, придают тексту выразительность и оригинальность. Так, можно встретить использование архаизмов, историзмов, фразеологизмов и специфические фольклорные наименования. Даже иное, чем в литературном языке, лексическое наполнение в языке фольклора общей модели тавтологического словосочетания воспринимается носителями литературного языка как выразительное средство. Наконец, отметим, что язык произведений жанра легенды – это язык, в основном, устной поэзии, которая бытует среди носителей народных говоров [Савчук 2015: 404].

1.5. Испанская мифологическая картина мира

Мифология является неотъемлемой частью национальной культуры и национального сознания, отражает характер, обычаи и традиции, страхи и суеверия народов. Знакомство с мифами и легендами позволяет нам изучить представления народа об окружающем их мире, своей истории и судьбе, о добре

и зле. Мифология Испании отличается богатством и разнообразием. Это связано с тем, что на протяжении истории сильное влияние на ее развитие оказали различные культуры: мифологическая картина мира Испании в процессе своего формирования обогащалась элементами чуждых для нее мифологических систем, которые прочно укрепились в ней.

Так, испанская мифология берет свое начало в религиозных представлениях иберийских племен, населявших территорию Испании в древние времена. Для них характерным является наличие тотемических и анималических верований, а также представление связи между миром живых и загробным миром, сказания о сотворении мира и культурных героев. Новые элементы испанской мифологии появляются с приходом кельтских племен на Иберийский полуостров. Кельты привнесли свои представления о загробном мире и реинкарнации. Отличительной чертой кельтской мифологии является наличие любовного треугольника. Как правило, его составляют двое мужчин, которые влюблены в прекрасную юную деву, которая может быть богиней или феей. От кельтской мифологии начинается серия легенд, содержащих сюжеты колдовства, магии и чародейства. В результате взаимодействия кельтской и иберской культур возникает кельтиберская мифология, которая привносит свои элементы магии, порождает сказания о героях и магах, борющихся со сверхестественными созданиями - силами зла [Козловская 2017: 41]. При взаимодействии с греческой мифологией в кельтиберской мифологической системе появляются всевозможные мифические существа: драконы, феи, нимфы, василиски и др.

Тем не менее, переломным моментом эволюции и формирования испанской мифологической системы стала романизация Иберийского полуострова. С принятием христианства Римской Империей появляется новая мифология, основанная на библейских сказаниях и подкрепленная ими. Образы

христианства постепенно укореняются в сознании народа, соединяясь, при этом, с пережитками языческих верований и древних религий народов, населявших Иберийский полуостров до его романизации. Христианство стало важным истоком западной культуры и мифологии Испании. В основе христианства лежит принцип антиномии: противоположные стороны напряженно противостоят друг другу, никогда не переходят друг в друга, не порождают в совместном взаимодействии третьего элемента. Таким образом, Бог и дьявол никогда и ни при каких условиях не могут договориться друг с другом или создать что-то сообща. Стоит отметить, что божественный мир для испанцев также близок, как и земной. Именно поэтому Христос, Дева Мария и Сатана обретают человеческие черты, оказываются рядом с человеком [Козловская 2017: 88]. Разделяют «высшую мифологию», которая повествует о деяниях героев и святых, и «низшую», сюжеты которой отражают представления народа о силах добра и зла. Сюжеты «низшей мифологии», соответственно, являются более грубыми и простыми [Мелетинский 1992: 93]. На территории Испании большее распространение получила именно «низшая мифология», в то время как предания и легенды о святых и героях, которые развивали монахи и поэты, встречаются относительно редко. Достаточно часто сюжеты «высшей мифологии» трансформировались в «низшую», при этом сохранялись знакомые мотивы, которые получали в такой интерпретации новый облик.

Продолжительное арабское господство в Испании, которое продлилось 8 веков (711 г. - 1492 г.), также оказало свое влияние на общую мифологическую картину, сформировавшуюся на Иберийском полуострове. При этом, арабская культура и верования всегда воспринимались как нечто «чужое» в испанской культуре, потому в эпоху Инквизиции мавры и мавританки часто подвергались гонениям и публичной казни. Стоит отметить, что арабы часто обвинялись в использовании черной магии и поклонении дьяволу. Тем не менее, испанская

мифология почерпнула из арабской мифологии представления о неизвестных до этого существах, таких как вампиры или оборотни. Противостояние мусульманской культуре и века реконкисты способствовали появлению воинствующего христианства в испанском характере [Козловская 2017: 43].

Таким образом, испанская мифология является синтезом нескольких мифологических систем, языческих верований и суеверий, которые закрепились в сознании испанского народа. Более того, мифы, легенды и сказания существуют по меньшей мере на пяти языках: испанском, баскском, каталанском, галисийском и астурийском, следовательно, герои, символы и фантастические существа в каждой области называются по-разному. Этносы многонациональной Испании сохранили свои обычаи, язык и верования, что отразилось на нескольких сосуществующих на полуострове мифологических системах. В испанской мифологии в целом распространены верования во всевозможных ведьм, колдунов, водных духов, домовых и т. д., однако, как уже говорилось, у верований существуют и территориальные особенности. Так, кастильская мифология характеризуется тем, что сочетает в себе христианские, вестготские и мусульманские черты. Области Андалусии и Мурсии находились под сильным влиянием Арабской Империи, что и наложило свой отпечаток на богатую мифологию данного региона. В своей статье «Функционирование мифологем испанского языка в лингвокультурном контексте» Козловская Е.В. приводит интересный пример такого влияния. Она рассматривает легенду “*La Mulata de Córdoba*” («Чародейка из Кордобы»), повествующая о прекрасной девушке арабского происхождения, которая обладала даром врачевания и была неописуемо прекрасна, но вскоре люди стали думать, что она ведьма и ее красота – это дьявольский дар за ее служение ему. Легенда заканчивается тем, что ее обвиняют в колдовстве и запирают в башне, откуда она исчезает загадочным способом. Стоит отметить, что подобные легенды очень

распространены на территории данной области, часто встречаются и за ее пределами. Со временем слово *Mora (Mulata)* утратило свое первоначальное значение «мавританка» и стало употребляться в качестве указания на ведьму, независимо от того, какого цвета была ее кожа и какого она была происхождения. Особенностью мифологии другой области Испании, Эстремадуры, можно считать частое появление во многих легендах и мифах людей-волков, которые на территории Испании встречаются только в мифах горных областей (преимущественно на севере и на западе страны – Галисия, Астурия и т. д.). На территории Экстремадуры ликантропия (вера в людей-волков и мифы о них) характерна для пограничных зон с Португалией (где данная мифологема также получила широкое распространение), хотя такие рассказы не редкость и для остальной территории провинции [Козловская 2018: 63].

Можем заключить, что история формирования современного испанского государства, несомненно, способствовала трансформации и искажению исходно религиозного мировосприятия, что можно проследить в современной испанской мифологической картине мира. В настоящее время крайне сильная религиозность испанцев перешла в суеверность, которая, будучи неразрывно связанной с католической традицией, тем не менее несет в себе отголоски языческих верований.

1.6. История образа Дона Хуана и Севилья эпохи барокко

Образ Дона Хуана – легендарного испанского распутника – является одним из вечных в мировой литературы. Проблемой происхождения легенды о Дон Хуане занимались многие испанские и отечественные ученые, среди которых – Рамон Мендес Пидаль (Ramón Menéndez Pidal), Франсиско Вильянуава (Francisco Márquez Villanueva), В.Е. Багно, А.А. Багдасарова и др.

Как правило, исследователи выделяют фольклорные и исторические истоки образа Дона Хуана, которые впервые обобщил и воплотил в своей пьесе «Севильский озорник или каменный гость» (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630) испанский драматург Золотого века Тирсо де Молина (*Tirso de Molina*, 1579—1648).

Истоки сюжета о Дон Хуане и Каменном госте восходят к античным легендам об ожившей статуе, упомянутые в сочинениях Диона Хризостома, Плутарха и Аристотеля. Во II в. н. э. возник так называемый Книдский миф – легенда о статуе Афродиты работы древнегреческого скульптора Праксителя (IV в. до н. э.) в храме богини на полуострове Книд, мстящей своему осквернителю, которого постигает безумие и гибель. Миф об осквернении статуи (или черепа) получил дальнейшее развитие в разных европейских странах [Багно: эл. источник]. Однако, фольклор Испании отличается особым интересом к теме смерти и потустороннего мира. Это связано с тем, что культ мертвых был ведущим у древних народов, которые населяли территорию современной Испании (в особенности у народов, которые являются потомками кельтов и иберов, живших на территории современных Астурии, Галисии и Старой Кастильи). Так, в испанской фольклорной традиции существует множество преданий об оскорблении черепа или надгробной статуи и приглашении мертвеца на ужин. Исследователи насчитывают около 250 версий таких легенд [Rosado 2015:26]. Древнейшей основой испанской культуры является ее кельтиберийская составляющая. Именно с кельтскими тотемическими представлениями связаны различные культы умерших. Одна из древних астурийских легенд рассказывает о способности мертвых насыпать болезни или даже смерть за проявление неуважения к им могилам. Интересно, что во многих астурийских деревнях на похоронах до сих пор принято целовать ком земли перед тем, как кинуть его в могилу. В Астурии также популярны легенды о так называемых Гестиях (*Guiestias*), призраках душ нераскаявшихся

грешников, которые бродят по ночным улицам и могут навлечь смерть на неосторожного путника, который окажется на их пути и вовремя не уступит им дорогу (т.е. проявит неуважение к миру мертвых) [Багдасарова 2008:65].

Стоит отметить, что в испанском фольклоре раннего средневековья бытовал в различных вариантах сюжет о шутнике, пнувшим ногой валяющийся у него на пути череп и пригласившем его к себе на ужин (пир, свадьбу). Приглашение черепа на празднество, которое воплощает радость жизни и буйство плоти – серьезное оскорбление и настоящий вызов смерти. Мертвец в виде скелета является в назначенное время, приглашает хозяина к себе и приводит его к разверстой могиле, но какой-нибудь благочестивый поступок (произнесенная молитва, подаяние милостыни, участие в крестинах, посещение исповеди) спасает насмешника на ее краю. С XIV века в испанских романах получает распространение вариант этого сюжета, в котором шутник оскорбляет не череп, а каменное надгробие в церкви, трепля его за бороду. Именно этот вариант использовал в своей пьесе Тирсо де Молина. Таким образом, легенда о Доне Хуане является отголоском традиции изображения оживающих мстящих статуй, которая появилась по причине столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии [Багно: эл. источник].

Вторым источником сюжета о Доне Хуане стали предания о насмешнике и обольстителе. Зачатки образа героя-любownika, который прожигает жизнь в любовных приключениях и дуэлях, можно проследить уже в галисийских легендах об оскорблении черепа. Герой характеризуется там как обаятельный и распущенный молодой юноша, который, не боясь ни Бога, ни дьявола, вел развратную и безбожную жизнь. В этом намечается образ будущего соблазнителя Дона Хуана. В фольклоре Андалусии также получили распространение предания о распутнике и женском насмешнике. Так, в андалусских легендах повествуется о Педро Черном, развратном и распутном молодом человеке, который привык утолять любое свое желание. Для него

обольщение женщины является увлекательным приключением, которое помогает разогнать скуку. Легенда рассказывает о том, что дон Педро, узнав о любви своего друга Луиса и его невесте, считает своим долгом разрушить их счастье [Багдасарова 2008:65]. Как и Дон Хуан, он с легкостью предаст друга для того, чтобы обольстить и обесчестить его невесту. В этом проявляется его жестокая насмешка над ценностью брака, любви и дружбы.

Таким образом, образ Дона Хуана возник на пересечении легенды о повесе, пригласившим на ужин череп, и преданий об обольстителе. По мнению отечественного литературоведа В.Е. Багно, именно эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования и развития мифа о Насмешнике [Багно 2000:6].

Тем не менее, помимо вышеописанных фольклорных персонажей, Дон Хуан также имел различных исторических или полуисторических прототипов, которые возможно вдохновили Тирсо де Молина на написание своей бессмертной пьесы. Так, в первую очередь стоит рассмотреть героя популярной севильской легенды о насмешнике – богатого дворянина Хуана Тенорио, который предположительно жил в XIV веке в Севилье и был приближенным короля Педро Жестокого (Pedro el Cruel). Согласно севильской легенде, дон Хуан обольстил дочь командора ордена францисканцев, дона Гонзало де Ульоа. Когда отец решил вступить за честь дочери, соблазнитель убил его на дуэли. При этом, вскоре после убийства дона Гонзало сам обольститель исчез при таинственных обстоятельствах. Считается, что монахи ордена убили Дон Хуана, объявив, что он погиб от руки статуи их погибшего главы, придав таким образом смерти молодого дворянина сверхъестественное объяснение. Помимо имен двух действующих лиц (дона Хуана Тенорио и дона Гонзало Ульоа), в этой легенде прослеживаются ключевые события пьесы «Севильский озорник или каменный гость»: соблазнение дочери командора, дуэль и последующее убийство дона Гонзало, смерть дона Хуана как результат небесной кары.

Именно поэтому испанский ученый Франсиско Вильянуава в своей книге *Orígenes y elaboración de “El Burlador de Sevilla”* считает сеvilьскую легенду истинным источником образа дон Хуана в пьесе Тирсо де Молина [Villanueva 1996:59].

Несмотря на то, что герой сеvilьской легенды – дон Хуан Тенорио – является полуисторической и полуполегендарной личностью, сам род Тенорио действительно существовал с момента правления короля Альфонсо IX и на протяжении правления последующих четырех королей поддерживал близкие отношения с королевской семьей. Многие представители рода Тенорио занимали важные посты при дворе вплоть до правления Педро Жесткого. Более того, Педро Тенорио участвовал в завоевании Севильи во время правления Фернандо III. Вспомним, что в пьесе Тирсо де Молина дон Хуан сам упоминает это событие. Тем не менее, в сеvilьских архивах на данный момент не смогли обнаружить никаких упоминаний о доне Хуане Тенорио [Rosado 2015:16].

Другим историческим прототипом бессмертного Дон Хуана считается Мигель де Маньяра Висентело де Лека – сеvilьский дворянин XVII века (1627-1679). По преданию, этот человек вел безнравственную жизнь, однако раскаялся, когда ему привиделись собственные похороны. Другой важной причиной коренной перемены Мигеля де Маньяра стала ужасная смерть его молодой жены в 1661 году. После этого трагического события Мигель вступил в Братство Милосердия Севильи (la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla) и основал больницу известную как Госпиталь Де-ла-Каридад или Госпиталь милосердия (el Hospital de la Caridad de Sevilla). Мигель де Маньяра был похоронен в Севилье в 1667 году, эпитафия на его могиле гласит: «“Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo». (с исп. «здесь покоятся останки худшего человека в мире», пер. наш– Е.К.) [Rosado 2015:22]. Как видно из приведенных выше дат жизни дворянина, он не мог быть вдохновителем первого произведения о Дон Хуане (пьеса Тирсо де Молины

относится к 1630 году), однако его фигура имела большое значение для последующего развития образа дон Хуана. Дон Мигель де Маньяра и история его раскаяния становятся важной частью традиции, связанной с образом насмешника и соблазнителя.

Наконец, испанские исследователи истоков зарождения образа Дона Хуана сходятся во мнении, что Тирсо де Молина мог использовать в качестве прототипа одного из своих современников – севильских обольстителей XVII века. Одним из них мог оказаться дон Педро Тельес Хирон, герцог Осуны (don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna). Этот богатый молодой человек прославился в Севилье конца XVI века своим скандальным образом жизни и многочисленными любовными приключениями. Он был смелым до сумасбродства и крайне очаровательным шутником и насмешником, о его бесчинствах слагали легенды. Другим прототипом мог стать Хуан де Тассис, граф Вильямедианы (Juan de Tassis, el conde de Villamediana). Известно, что он был не только талантливым поэтом, но и крайне своенравным испанцем, спокойно престапующим нормы морали. Современники Хуана описывали его как очаровательного обольстителя, который имел бесчисленное количество любовниц, что в конечном итоге привело к его изгнанию из страны. В числе его любовниц была даже сама королева Изабелла Бурбонская. Известно, что Хуан де Тоссис был убит в 1622 году, однако обстоятельства его смерти остались тайной [Rosado 2015:18]. Вышеописанные личности, разумеется, не исчерпывают список исторических личностей, которые могли послужить прототипом Севильского озорника. Как справедливо отметил Викторiano Угальде Куэста (Victoriano Ugalde Cuesta): большое влияние на Тирсо де Молина оказала сама эпоха: золотой век испанской культуры, в котором прослеживался явный упадок нравственности, а скандальная, распутная жизнь дворянства стала прекрасным стимулом для создания образа дон Хуана [Cuesta 1993:1000].

Золотым веком испанской культуры принято метафорично обозначать период с 1554 г. По 1681 г. – эпоху расцвета литературы и искусства, также именуемая «Вторым Возрождением». Золотой век охватывает годы правления Филиппа II (1556-1598) и является первым, наиболее плодотворным, этапом развития культуры барокко (время правления Филиппа III (1598-1621) и Филиппа IV (1621-1648)). В «золотое» столетие творили Мигель де Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон, Луис де Гонгора-и-Арготе, Франсиско де Кеведо, Бальтасар Грасиан и другие выдающиеся прозаики, поэты, драматурги. Литература «золотого века» отмечена кардинальными жанровыми новациями в сфере прозы и драматургии, существенными изменениями поэтического языка.

Интересно, что именно барокко, а не классицизм, прижилось в Испании и обрело там свой колорит. Известно, что культура барокко в целом характеризуется динамикой и напряженностью, эмоциональным накалом, преувеличенной пышностью и вычурностью. Это культура ярких контрастов, где совмещаются и причудливо переплетаются реальное и иллюзорное (например, известная идея «жизнь есть сон» Педро Кальдерона). Для барокко характерно стремление к синтезу искусств, ему свойственна яркость, зрелищность и театральность. Литература барокко постоянно сталкивает подлинное и мнимое, желаемое и действительное, проблема «быть или казаться» становится одной из важнейших. Представители барокко выражали идею существования божественного всеобщего закона, который, в конечном счете, сдерживает людской произвол. Для культуры барокко характерно сомнение в прочности и непоколебимости мира, которому свойственно перманентное состояние перемен [Эльфонд: эл. источник]. Невозможность объяснить или предсказать жизненные закономерности привела к осознанию быстротечности бытия. Как будет видно далее, мировоззрение барокко органично вплелось в исторический контекст Испании XVI-XVII веков.

Действительно, XVI столетие в истории Испании — это эпоха наивысшего расцвета огромной колониальной империи, которая в то же время стала и веком великого разочарования. Долгие годы деспотии Филиппа II внесли в испанское общество ощущение трагического разлада. На смену успехам испанского оружия приходили тяжелые поражения. Следовательно, испанское общество жило в плену обманчивых и зыбких иллюзий: все имело относительный характер, и каждое явление - свою оборотную сторону. Так, политическое могущество державы соседствовало с резким обнищанием страны и истощением финансовой системы; за хлынувшим из Нового Света колоссальный поток золота последовала «революция цен», т.е. обесценение денег. Ссылаясь на слова испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета, филолог И.В. Ершова отмечает, что в Испании того времени прослеживалась усталость от мирового господства, жажда придворных утех, иллюзорное и иллюзионистское существование спиной к реальности [Ершова: эл. источник]. В условиях усиливающегося кризиса, который парализовал общественную жизнь, содержание гуманистической мысли приобретало все более утопический характер. В обнаженной форме выступало непримиримое противоречие идеала и действительности, которое стало ведущим в мировоззрении эпохи. В величии и незыблемости земного порядка просматривалось иррациональное. Ощущение алогизма жизни все сильнее овладевало сознанием людей, творчество многих представителей барокко было пронизано чувством трагизма, взволнованности и душевного надлома.

Важно отметить, что в XVI—XVII вв. экономика и общество Испании во многом сохраняли средневековые черты: большая часть земли продолжала быть владением Церкви и дворянства. Это обусловило одну из отличительных черт испанского барокко – связь с национальной средневековой традицией. При этом, низшее дворянство (идальго) часто отличалось бедностью, в то время как титулованная знать, особенно гранды, имела в своем распоряжении огромные

богатства [Ведюшкин, Попова: эл. источник]. В Испании «золотого века» процветал фаворитизм, а жизнь двора представляла собой бесконечную череду праздников и траурных мероприятий. Интересно, что праздник и траур имели схожий характер: и то и другое являлось, по существу, хорошо продуманным зрелищем [Ершова: эл. источник]. Испания продолжала оставаться оплотом католичества, церковь в XVII в. сохранила и даже укрепила свое влияние. Повышенный накал религиозной жизни прослеживался в многочисленных религиозных праздниках и процессиях, в проповедях, на которых собирались толпы людей. Большой популярностью пользовался театральный жанр «ауто сакраменталь» (auto sacramental), когда в спектаклях затрагивались сложнейшие богословские проблемы. Искусство во многом было призвано подчеркнуть значимость религии и Бога в жизни людей. Так, испанское барокко отличалось религиозной экзальтацией и склонностью к мистике.

Наконец, Испания рубежа XVI-XVII вв. отличалась театральностью жизни. Активно развивался Испанский барочный театр, который был адресован всем слоям общества. И.В. Ершова отмечает, что искусство барокко можно охарактеризовать как «искусство массовых иллюзий»: театральная деятельность занимала важное место в испанском обществе во всем его многообразии [Ершова : эл. источник]. В пышных и красочных постановках каждый зритель мог найти то, чего была лишена его жизнь: пылкую любовь, право распоряжаться своей судьбой и одновременно неукоснительное следование голосу чести, неотвратимость божественного возмездия [Пискунова: эл. источник].

Любовные приключения и неизбежность божьей кары – ключевые составляющие пьесы Тирсо де Молина «Севильский озорник или каменный гость». Называя своего дона Хуана «севильским», автор подчеркивает связь этого города с созданным им образом. Как уже было сказано ранее, это может быть обусловлено тем, что вдохновением для драматурга послужила сеvilьская

легенда. Однако, возможно, сам дух этого противоречивого и самобытного города навевал образ дерзкого обольстителя. Проблема культурного своеобразия Севильи рубежа XVI-XVII веков мало изучена, однако в ходе исследования удалось обнаружить несколько интересных фактов об Андалусской столице. Севилья XVI-XVII вв. – один из самых процветающих и колоритных портовых городов Испании, который после открытия Америки становится центром испанской морской торговли. В своей книге *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro* (с исп. «Жизнь в Севилье Золотого века», пер. наш – К.Е.), Франсиско Нуньес Ролдан (Francisco Núñez Roldán) утверждает, что Севилья была одним из самых важных городов Европы того времени. Об этом городе писали многие поэты и драматурги, ввиду чего таким сложным видится реконструкция исторического облика Севильи, где историческое смешалось с легендарным, реальное – с фикцией. По словам автора, в Севилье слились воедино великолепие, любовь, богатства и все материальные блага. Несмотря на то, что истинное положение вещей было далеко не так однозначно, – как и в других городах Испании, роскошь и достаток здесь соседствовали с нищетой грязных, криминальных кварталов, слава о Севилье разлетелась по всему миру. Принято было говорить: *quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla*¹ [Roldán 2004:13]. Жители Севильи славились своим жизнелюбием, озорным веселым духом, пристрастием к дуэлям и пренебрежительным отношением к смерти, которой они, казалось, совершенно не боялись [Ruiz 2004:13].

Таким образом, Дон Хуан Тенорио в пьесе Тирсо де Молина – дитя своей эпохи, отражение жизни титулованного севильского дворянства. Это воплощение чувственного наслаждения и радости жизни, беззаботного отношения к смерти, театральности (к соблазнению каждой своей жертвы он подходит в новой роли) и бесстрашия, которое объясняется его привилегированным статусом при дворе. Дон Хуан – динамичная личность,

¹ С исп. «Кто не видел Севильи, тот не видел чудес», пер. наш – К.Е.

которая всегда находится в движении и живет настоящим моментом, предпочитая не думать о смерти, до которой, как он считает, еще далеко. Тем не менее, расплата за грехи неминуема, и в конечном счете смерть настигает героя, отсылая нас к барочному мотиву быстротечности жизни и божественного правосудия.

Образ Насмешника, созданный Тирсо де Молина, впоследствии претерпел разного типа метаморфозы. Тем не менее, как бы он ни раскрывался в творчестве писателей и поэтов разных эпох, в его истории имеются некоторые инвариантные составляющие. Так, основополагающими становятся темы любви и смерти. При этом, смерть часто выступает в качестве кары за аморальный образ жизни. Во многих интерпретациях исследуется противостояние судьбы и свободы. Важной также является мотив неприятия общественной морали, который может выражаться через насмешку над ее ценностями и осквернение священного. Дон Хуан – это насмешник и оболъститель, грешник и святой (в случае развития истории раскаявшегося М. де Маньяры), актер и мечтатель, певец торжества чувственного, жизнеутверждающего начала и бунтарь, восстающий против общества и Бога. Так, замысел автора определяет, какую грань смысла раскроет его герой. Имя Дон Хуан можно рассматривать как мифологему, которая содержит в себе как обращение к генетическим истокам легенды, так и все последующие художественные интерпретации вечного образа, где сюжет может быть представлен полностью или же в редуцированном виде. Это имя – хранитель памяти культуры [Погребная 2016:42].

Выводы по первой главе

Художественный дискурс отличается антропоцентричностью и обладает культурологической значимостью. Среди его особенностей выделяют специфику взаимодействия между писателем и читателем, которая связана с

особенной целью коммуникации, а также художественное отражение действительности. Помимо этого, данному типу дискурса свойственно тематическое, жанровое и идеологическое разнообразие.

В процессе перевода художественного текста перед переводчиком встает ряд языковых, литературных, эстетических, культурологических и и других проблем. Переводческая деятельность начинается с выполнения предпереводческого анализа, цель которого – достижение полного понимания всей глубины смысла. Смысл текста осваивается в процессе рефлексивной деятельности, которая является важной составляющей современной парадигмы переводоведения. Целостное понимание текста обуславливает моделирование переводческой деятельности. При переводе художественного текста важной задачей является передача художественно-эстетических особенностей оригинала для создания полноценного, адекватного художественного произведения на языке перевода. При этом, следует учитывать особенности литературного жанра, к которому принадлежит текст.

Жанр легенды сочетает в себе религиозное и историческое начало. Легенда дает представление о мифологической картине мира, характерной для определенного народа. Легенда фактографична: в ней присутствуют описания исторических событий или персоналий, которые, однако, органично переплетаются с вымыслом. Главными функциями легенды являются объяснительная и нравоучительная. Среди типов легенд выделяют эсхатологические, этнологические, космологические и религиозно-назидательные. Разные типы легенд объединяет наличие постоянных признаков, которые включают в себя особенности композиции и построения сюжета, синтаксиса и лексико-стилистических средств.

Испанские легенды создавались и трансформировались на протяжении многолетней истории развития Испании, культура которой обогащалась в результате взаимовлияния и взаимопроникновения различных народов, живших

на Иберийском полуострове. Изучение мифологии имеет большую лингвистическую и культурологическую ценность, так как мифы и легенды передают историко-национальное видение мира, отражают неповторимых культурный колорит народа.

Образ Дон Хуана – один из трех важных испанских архетипов, который раскрывают самобытность национальной культуры. Принято выделять фольклорные и исторические истоки вечного образа. К фольклорным истокам относят древние испанские предания о насмешнике, оскверняющем череп, а также романсы и легенды об обольстителе, главным увлечением которого является завоевание как можно большего количества женщин. Исторические прототипы включают в себя дона Хуана Тенорио (XIV в.) и дона Мигеля де Маньяру (кон. XVII в.). Тем не менее, они не исчерпывают список возможных исторических прототипов.

Большое влияние на Тирсо де Молина оказала сама эпоха барокко, а возможных прототипов он мог найти в современной ему Севилье XVII века, где богатство и изобилие контрастировало с крайней нищетой населения, политическое могущество сменялось чередой серьезных поражений. За театральностью и искрометным весельем скрывался глубокий трагизм. Большую роль во всех сферах жизни продолжала играть католическая церковь. Современники Тирсо де Молина отмечали, что жители Севильи славились пристрастием к дуэлям, веселым нравом и пренебрежительным отношением к смерти. Эти черты отразились в образе Дона Хуана Тенорио.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД ЛЕГЕНДЫ. ОБРАЗ «ПОДЛИННОГО» ДОНА ХУАНА

1.1. Севилья в научном и литературном творчестве Хосе Мария де Мены

Хосе Мария де Мена (Jose María de Mena, 1923-2018) – испанский писатель, поэт, журналист, историк, доктор филологических и философских наук. Известно также, что в течении 20 лет Х.М. де Мена был главным редактором радиостанции Севильи и сотрудничал с самыми крупными периодическими изданиями Андалусии. С 1972 года стал членом Королевской академии истории в Севилье.

Несмотря на обширную и разноплановую профессиональную деятельность, особое место в творчестве Х.М. де Мена имела Севилья, в которой он прожил большую часть своей жизни. Испанский журналист Франсиско Корреаль (Francisco Correal) отметил, что Х.М. де Мена превратил Севилью в литературный жанр. Среди своих современников, он является первым испанским писателем и исследователем, который смог тщательно изучить исторический и культурный образ этого города: из 60 опубликованных работ, 42 книги посвящены раскрытию образа Севильи [Correal: эл. источник]. Большое признание получили его книги *Historia de Sevilla*² (с исп. «История Севильи», 1985), *La Sevilla que se nos fue* (с исп. «Севилья, которую мы потеряли», 1986), *Conocer Sevilla* (с исп. «Знакомство с Севильей», 1985), *Arte y curiosidades en el cementerio de Sevilla* (с исп. «Искусство и особенности севильских кладбищ», 1991), *El Alcázar De Sevilla: Visita a sus palacios Y jardines* (с исп. «Алькасар Севильи: откройте для себя его палаты и сады», 1991), *Sevilla habla de Sevilla* (с исп. «Севилья говорит о себе», 1992), *Cristo andando por*

² Здесь и далее перевод наш – К.Е.

Sevilla (с исп. «Иисус гуляет по Севилье», 1992), *Enigmas históricos de Sevilla* (с исп. «Загадки истории Севильи», 1995), *Historias notables de Sevilla* (с исп. «Выдающиеся истории Севильи», 1996), и, конечно, *Tradiciones y Leyendas sevillanas* (с исп. «Традиции и легенды Севильи», 1989). Примечательно, что за вклад в развитие и популяризации истории и культуры города по решению заседания мэрии Севильи, а также по просьбе горожан, в честь Х.М. де Мена назвали одну из улиц в Севилье. Так, подводя итог многолетней и плодотворной работы Х.М. де Мена, можно сказать, что наибольшую значимость и признание получили его труды, посвященные Андалусской столице [Tena: эл. источник].

Стоит отметить, что особый интерес для автора представляли севильские легенды, которые он реконструировал, основываясь на тщательном изучении исторических данных, чтобы показать, как, вероятно, разворачивались события на самом деле. Х.М. де Мена стремился разгадать как можно больше загадок этого древнего города и разрушить устоявшиеся мифы [Correal: эл. источник]. При этом, свои книги он адресовал широкому кругу читателей, одну из них - *Sevilla explicada a los jóvenes* (с исп. «Севилья. Версия для молодежи», 1990) - даже адаптировал для молодого поколения. О ценности литературной деятельности этого автора можно сказать следующее: «*Una parte de la historia de Sevilla se marcha con este hombre, historia viva de la ciudad que ayudó a amar y conocer mucho mejor*»³ (с исп. «Со смертью этого человека от нас уходит и часть севильской истории, живой истории города, который автор помог нам узнать лучше и полюбить сильнее»).

³ Цит. по: Correal Francisco. Muere José María de Mena, que convirtió Sevilla en un género literario. Diario de Sevilla. URL: https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Muere-Jose-Maria-Mena-Sevilla_0_1284772099.html

1.2. Предпереводческий анализ

«Трагический случай подлинного дона Хуана Тенорио» (Suceso trágico del auténtico don Juan Tenorio) – легенда, формирующая часть одной из наиболее известных работ Х.М. де Мена, «Традиции и легенды Севильи». Книга подразделяется на 11 глав, каждая из которых раскрывает один из исторических этапов развития Севильи. Так, первая глава посвящена описанию античных легенд и начинается с повествования о том, как Геркулес основал Севилью, а последняя глава носит название «Algunas curiosidades del siglo XX», где автор разгадывает загадки современного (для Х.М. де Мена) города. Наша легенда относится к главе «Leyendas y tradiciones del Siglo de Oro» («Легенды и традиции Золотого Века») и раскрывает историю жизни и смерти возможных исторических прототипов Дона Хуана.

Итак, герой данной легенды – дон Педрито Рибера, историческая личность, род и титулы которого подробно представлены автором. Занимая привилегированное положение в обществе, молодой кабальеро ведет распутный образ жизни и вместе со своими приятелями – Доном Хуаном де Инестроса и доном Лоренсо Миранда – славится на всю Севилью своими любовными и дуэльными похождениями. Однажды трое приятелей решаются на дерзкую выходку и под ложным предлогом выманивают епископа ночью в одном нижнем белье на площадь, чтобы высмеять его и всю католическую церковь, в целом. Однако, епископ делает страшное пророчество о том, что Бог накажет святотатцев за их проделку: все трое умрут в течение года. Пророчество сбывается и смерть забирает бесстрашных насмешников одного за другим. После смерти двух своих приятелей, дон Хуан де Инестроса раскаивается и просит прощения у епископа, однако спасти *жизнь* уже слишком поздно. Семья Дона Педрито Рибера стремится спасти *душу* своего сына, и строит часовню на месте убийства. Так, автор показывает, что за осквернение

божественного приходит неминуемая божья кара, а обрести покой и спасение возможно лишь после смерти. Таким образом, в легенде реализуется характерный для этого жанра конфликт героя с высшими силами.

Важно отметить композиционные особенности данного текста, которые во многом обусловлены жанровой спецификой. Так, в начале автор вводит нас в культурно-исторический контекст Севильи начала XVII века, кратко, но ярко и образно рисует облик крупного портового города, называет важные севильские традиции. При этом, он иронизирует над внешним богатством и роскошью, за которыми скрывается бедность внутренняя, нравственная. Автор возводит в абсолют хваленую честь и доблесть кабальеро, которые были готовы сражаться насмерть по самому незначительному поводу. После общего описания обстановки в Севилье, представлены герои легенды, как того требует жанр: с всевозможными титулами и восхвалением благородства рода. Следует помнить о том, что Х.М. де Мена – серьезный севильский историк, потому в тексте часто встречаются детальные описания мест, где происходят события. Для придания истории большего правдоподобия, Х.М. де Мена ссылается на исторические документы: кодекс законов *Las Partidas* и протокол по делу убийства доня Педрито Риберы, где, согласно автору, можно найти имена всех причастных к делу убийц. По нашему мнению, наиболее полноценно в этом произведении реализованы два основных жанровых признака легенды – историчность и религиозность, при этом историчность доминирует, что ярко иллюстрирует последняя часть повествования, где автор рассуждает о том, как создавался и эволюционировал образ Дон Хуана в литературе и в национальном сознании. Х.М. де Мена утверждает, что история жизни и смерти *реально жившего* Дона Педрито Риберы впоследствии слилась с *придуманной* историей Дона Хуана в пьесе Тирсо де Молина, что привело к созданию единого национально обусловленного образа Дона Хуана Тенорио. Х.М. де Мена разделяет точку

зрения современных испанских исследователей о том, современники Тирсо де Молина, жившие в Севилье на рубеже веков, могли стать вдохновением для создания образа Севильского Озорника. В данном случае, это, прежде всего, дон Педрито де Рибера. Важным для понимания текста является последний абзац, в котором автор говорит о культурной значимости часовни, которую построила семья Педрито Рибера. Эта часовня – памятник реально случившейся истории севильского «Дона Хуана», которая нашла отражение в литературе последующих столетий. Таким образом, автор совмещает несколько временных пластов: Севилья XVII века связана с Севильей XX века, и соединительным звеном выступает реально живший севильский насмешник, память о котором хранит сам город.

Принимая во внимание все вышесказанное, можно заключить, что в тексте имеются несколько взаимосвязанных смысловых пластов. Так, внутри самой легенды о доне Педрито, главной темой является неминуемость божьей кары за оскорбление святого. Автор также вводит мотив раскаяния и спасения души, которые станут важными для последующих переработок сюжета. Проблематика текста носит религиозный характер, что является характерным для религиозно-назидательной легенды, смысл которой заключается в популяризации христианских догм. Это подтверждается и тем, что, представляя нам Севилью XVII века, автор подчеркивает растление нравственности, которое станет причиной трагических и преждевременных смертей героев. Тем не менее, автор реконструирует эту легенду и дает ей оценку, прежде всего, с культурологической и литературоведческой позиций, что подводит нас к определению более глубокого смысла легенды, которую, отталкиваясь от названия, как бы включает во вневременную «дон-хуановскую парадигму».

Глобальную тему этого текста можно определить как зарождение и развитие образа севильского «Дон Хуана». Автор ставит проблему

исторического прототипа Дона Хуана Тенорио. Реконструируя легенду посредством тщательного анализа исторических документов, Х.М. де Мена утверждает подлинность и авторитетность этой новой севильской легенды. Так, смысл текста заключается в том, что Дон Хуан – это не фикция, живущая отдельно от испанской истории, а дитя Севильи XVII, пропитанной духом испанского Барокко, с его контрастами, театральностью, и игровым отношением к жизни, которая в каждый момент граничит со смертью.

Таким образом, идея текста, на наш взгляд, заключается в том, что Дон Хуан – это национальный герой севильской истории, который связан с этим городом и формирует часть его биографии. При этом, несмотря на высокую тональность и наличие историзмов, затрудняющих понимание, реципиент текста – массовый. Это подтверждается тем, что автор сам дает пояснение сложных терминов и разъясняет значение некоторых названий для того, чтобы широкий круг читателей смог поближе познакомиться с историей Севильи через ее традиции и легенды. Для автора важно подробно описать места, значимые для легенды о доне Педрито, чтобы каждый читатель смог в современной ему Севилье соприкоснуться с историей, открыть для себя культурно значимые места, по которым столетия назад ходил севильский насмешник. Так, коммуникативное задание текста – познакомить читателей с культурой и жизнью Севильи XVII века, которая породила настоящего Дона Хуана; и развить в читателях интерес к биографии этого города, здания которого хранят память о культурно значимых событиях прошлого.

Ввиду того, что данный текст является художественным, ведущими функциями можно считать экспрессивную и поэтическую (эстетическую), которые в целом отличают произведения художественной литературы. Это проявляется в образности и выразительности текста, которых автор достигает с помощью использования ярких метафор, эпитетов и сравнений (*los célebres*

«*convoyes de la plata*», *tronase contra tanta ligereza*, «*la Babilonia del pecado*»⁴ и др.). Однако, принимая во внимание вышеуказанную специфику легенды, эти функции тесно переплетаются с денотативной (объективное представление географических объектов и слов-реалий XVII века). Так, например, автор дает пояснение названия площади *La Cruz del Rodeo*, орудия *guisques*, предоставляет информацию из протокола Королевской аудиенции и др. Ведущей композиционно-речевой формой выступает повествование (жанр легенды подразумевает событийность, в нашем случае, автор повествует о ключевых событиях жизни и смерти трех кабальеро). Тем не менее, в тексте легенды также присутствуют элементы описания (жизни Севильи, основных традиций) и рассуждения (о ценности севильской легенды и архитектуры города для испанской культуры). Ведущей архитектурно-речевой формой выступает монолог, автор вводит элементы диалога для придания динамики повествованию (так, в тексте появляется речевое взаимодействие епископа и молодых насмешников).

Наконец, жанр легенды, в котором тесно взаимосвязаны историческое и фольклорное начало, обуславливает наличие когнитивной, эмоциональной и эстетической информации. Наличие когнитивной информации подтверждается, прежде всего, объективными сведениями о городе, ссылками на исторические документы. На уровне синтаксиса можно обнаружить полносоставные предложения, осложненные разными типами придаточных предложений и причастными оборотами. Когнитивная информация в тексте также представлена формой времени *Presento de indicativo*, что указывает на вневременной характер сведений, которыми делится автор. Это время автор использует для описания улиц, местоположения зданий и фактов, важных для передачи авторского посыла. Так, рассказывая о часовне, которую построили на месте смерти Дона

⁴ Здесь и далее испанский текст цитируется по книге: Jose María de Mena «*Tradiciones y Leyendas sevillanas*». Capítulo VIII. *Leyendas y tradiciones del Siglo de Oro*. (см. Приложение 1)

Педрито Риберы, автор отмечает: *Capilla donde se dice todavía una misa al año, y en la que radica una Hermandad de la Virgen del Carmen y Ánimas del Purgatorio.*

Эмоциональная информация также широко представлена и выражается в изобилии авторских оценок героев, событий и зданий. Так, для описания молодых кабальеро автор использует красочные эпитеты *ilustre, gentil, audaz* и др. Злую выходку молодых людей называет *sacrilego atrevimiento*, саму Севилью сравнивает с Вавилоном, утопающем в грехах. При этом, автор часто выражает не столько личное отношение к происходящему, сколько мнение современников Дона Педрито, среди которых – историки и простые жители Севильи. Таким образом, автор как бы отстраняется от этой легенды и представляет ее как объективно произошедший трагический случай. Намного важнее для него дать оценку этой легенды как ценности духовной культуры. Так, для него это *un suceso destacado*. Автор болезненно остро реагирует на возможное уничтожение часовни, называя это колоритным испанским словом *barbaridad*, которое обладает сильной эмоционально-экспрессивной окраской и имеет коннотацию действия одновременно чудовищного и крайне безрассудного. Эмоциональная информация на грамматическом уровне проявляется в использовании различных грамматических времен. Так, в тексте легенды, помимо уже названного Presento de indicativo, также встречаются Pretérito indefinido (*urdió una pesada burla*), Pretérito perfecto (*ha hecho de ambos personajes uno solo*), Pretérito imperfecto (*Esto ocurría en febrero*), Futuro compuesto (*los tres habréis muerto*), и др. Из этого следует еще одна характерная черта эмоциональной информации, которая ярко выражена в тексте: конкретность. В данном случае, автор переносит нас в Севилью XVII века, что отражается и на лексическом уровне: автор использует различные слова-реалии, помогающие воссоздать дух той эпохи (*galán, «convoyes de la plata», mozo de mulas* и др.). Наконец, на уровне синтаксиса прослеживаются неполные

предложения, часто встречается свободный порядок слов (*No se impresionaron lo más mínimo los tres mancebos*).

Эстетическая и оперативная информация присутствуют, на наш взгляд, не так ярко и эксплицитно. Так, эстетическая информация в тексте прямо не указывается, однако ее можно проследить в плане выражения: это, прежде всего, характерное для культуры постмодернизма смешение стилей. В тексте легенды преобладает высокая тональность, предложения отличаются сложным синтаксисом, характерным для эпических жанров. Тем не менее, герои говорят на простом и современном языке, длинные тяжеловесные описания чередуются с неполными простыми предложениями, в которых используется нейтральная лексика. Важно отметить, что перечисленные черты также характерны для культуры барокко, которую автор стремится воссоздать в своей легенде. На наш взгляд, важным элементом авторского стиля также является сочетание объективного и субъективного, исторического и легендарного. При этом, границы дихотомий не всегда или совсем не прослеживаются. Также, не всегда можно с точностью определить отношение автора к рассказываемой им истории. Примечательно, что во всем тексте ни разу не встречается личное местоимение первого лица единственного числа. Автор как бы говорит от лица всех тех, кто был свидетелем этого случая. Оперативная информация наиболее полно выражена в последнем абзаце, где использовано испанское слово *ojalá*, через которое выражает свое желание сберечь старинное здание часовни и подтолкнуть людей, прежде всего жителей Севильи, к тому, чтобы защищать *национальную* историю, которая серьезно повлияла на эволюцию образа Дона Хуана в *мировой* литературе.

Стратегия перевода, таким образом, направлена на сохранение ключевых особенностей идиостиля автора и достижение вышеописанного коммуникативного эффекта. На наш взгляд, наиболее важным для реализации

этой задачи является, во-первых, воссоздание атмосферы Севильи XVII века путем точной передачи культурных, социальных реалий того времени и топонимов, которые непосредственным образом связаны с утверждением подлинности и историчности севильского Дона Педрито; во-вторых, сохранение формы текста, что включает в себя сложный синтаксис, соединение стилей, образность и экспрессивность. При грамотной трансляции этих компонентов, текст перевода сможет оказать должное эмоциональное и эстетическое воздействие и, в то же время, заставить читателей всерьез задуматься о севильском влиянии на эволюцию Дона Хуана.

1.3. Лингвопереводческий комментарий

Важную роль в любом художественном произведении играет заглавие, так как оно несет в себе идею всего текста, имеет большую смысловую нагрузку. Более того, заглавие становится соединительным звеном между текстом и действительностью. Как отмечает Н.А. Веселова, заглавие взаимодействует с внешними реалиями и потому может в значительной мере усложнять семантику текста. Так, заглавие способно обращаться, например, к языческим легендам или отсылать к культуре как целостному тексту [Веселова: эл. источник]. Следовательно, адекватный перевод заглавия существенно влияет на целостное восприятие текста реципиентом и достижение должного коммуникативного эффекта. Рассмотрим заглавие нашей легенды: «*Suceso trágico del auténtico Don Juan Tenorio*». Во-первых, автор указывает на трагичность истории, настраивая читателей на мрачность, даже некоторую фатальность повествования. Вводя имя Дона Хуана Тенорио, автор также отсылает нас к многообразию интерпретаций этого образа в культуре. Тем не менее, его Дон Хуан заявляется как *auténtico*, т.е. настоящий, истинный. На основе анализа текста, мы пришли к выводу о том, что в данном контексте автор утверждает: его Дон Хуан – это не фикция, а реально живший человек, который является своеобразным

«оригиналом», «подлинником», который позднее будет интерпретироваться в литературных переработках. Поэтому было решено перевести название как «Трагический случай *подлинного* дона Хуана Тенорио».

Важный блок переводческих проблем был связан с передачей сложных испанских имен собственных, которые на данный момент не имеют официального варианта перевода на русский язык. По этой причине, для осуществления перевода было использовано транскрибирование с опорой на унифицированные правила практической транскрипции, которые имеют ряд особенностей. Так, испанский звук [ll] (*elle*), который созвучен русскому звуку [lj], принято транскрибировать как [л’]. Важно отметить также, что составные названия улиц и городских объектов принято транскрибировать одним словом с использованием дефиса. Тем не менее, на составные имена людей это правило не распространяется. Так, например, имя героя *don Juan de Hínestrosa* было переведено как «дон Хуан де Инестроса», а название сада *los jardines de Murillo* – «Хардин-де-Мурильо». Особую трудность представляли собой названия, которые автор давал без какого-либо пояснения, так как носителю испанской культуры, безусловно, понятно, какому объекту оно принадлежит. Однако, для русского читателя необходимо было дать пояснение, если значение названия было сложно понять из контекста. Так, обратившись к испанским источникам, мы узнали, что *San Jerónimo* является одним из районов Севильи, поэтому фраза «*alguno de los ventorros que había...hacia San Jerónimo*» была переведена как «в какую-нибудь закусную...в районе Сан-Херонимо». Прием экспликации был также использован для пояснения многих других названий, например: «*jardines de las Delicias*» - «сада Хардин-де-Лас-Делисиас», «*los Mínimos*» - «собора Лос-Минимос» и др.

Исходный текст	Текст перевода
la plaza de San Francisco	на площади Сан-Франциско
desde el púlpito de los Mínimos o del de los Descalzos	с верхушки собора Лос-Минимос или Лос-Дескальсос
Hospital del Amor de Dios	госпиталя Дель-Амор-де-Диос
don Juan de Hínestrosa, conde de Arenales	дон Хуан де Инестроса
don Lorenzo Miranda	дон Лоренсо Миранда
paseo principal de aquel tiempo en que aún no existían los jardines de las Delicias, ni el parque de María Luisa, ni los jardines de Murillo	главному бульвару в те времена, на котором еще не было ни сада Хардин-де-Лас-Делисиас, ни парка Марии Луисы, ни сада Хардин-де-Мурильо
la calle Calatravas	улица Калатравас
a alguno de los ventorros que había en la orilla del río, por la Barqueta, o hacia San Jerónimo	в какую-нибудь закусочную на берегу реки, недалеко от моста Баркета или в районе Сан-Херонимо
la calle Arte de la Seda	на улице Арте-де-ла-Седа
Cristóbal de Paredes	Кристобаль де Паредес
La Coruña	при Ла-Корунье
le sacaron del Corral de Comedias de la Montería	из Корраля-де-Комедиас-де-ла-Монтерия
capilla de la Virgen del Carmen	Часовня Капилья-де-ла-Вирхен-дель-Кармен
una Hermandad de la Virgen del Carmen	Братству де-ла-Вирхен-дель-Кармен

Намного более сложным оказался перевод названия одного из самых значимых мест – площади с колоннами Геркулеса, где произошло сразу два

ключевых события: оскорбление епископа, который изрек страшное пророчество, и смерть одного из насмешников – дона Лоренсо де Миранда. Сложность заключалась в том, что саму площадь автор представил как *la Alameda de Hércules* (дословно: «Тополиный сад Геркулеса»), а место смерти героя – *las columnas de Hércules*. Тогда как для испанского реципиента связь этих двух мест очевидна, русский читатель проследить эту связь в названиях «Ла-Аламеда-де-Эркулес» и «Колонны Геркулеса» не сможет. Более того, колонны Геркулеса – часть культурного кода Севильи, так как по преданию именно Геркулес основал этот город, а колонны были перенесены в город из древнего римского храма. Это добавляет новые смыслы, которые необходимо передать при осуществлении перевода. Ввиду того, что площадь традиционно транскрибируется как «Ла-Аламеда-де-Эркулес», было решено сохранить это название, но добавить примечание, где дан дословный перевод и представлены вышеуказанные факты. Для усиления связи площади и колонн, при описании убийства дона Лоренсо, фразу «*junto a las columnas de Hércules*» было решено перевести как «у подножья *тех самых* колонн Геркулеса», отсылая читателя, таким образом, к месту, где епископ сообщил им о неминуемости божьей кары. Помимо этого, оказалось необходимым дать пояснение названия эспланады *la Cruz del Rodeo*. Это еще одно символическое место, где проходят религиозные процессии вокруг каменного креста. Именно у подножья этого креста убивают дона Педрито Рибера – главного прототипа Дона Хуана. Для испаноязычного населения само название эспланады уже имеет религиозную коннотацию, поэтому было решено транскрибировать это название и дать переводческий комментарий в скобках.

Исходный текст	Текст перевода
el cual vivía en la Alameda de Hércules	который жил на площади Аламеда-де-Эркулес ⁷

	⁷ Alameda de Hércules (досл. Тополиный сад Геркулеса) – старинный севильский сад, в котором расположены две колонны, взятые из руин древнего римского храма, предположительно посвященному Геркулесу. По этой причине автор называет их «колоннами Геркулеса». Согласно приданию, именно Геркулес основал Севилью. (Прим. пер.)
le llevaron hasta el pilón que había entre las dos columnas de Hércules de la Alameda	потащили к водоему, который находился между двумя колоннами Геркулеса на площади Аламеда
y el Miranda cayó muerto, precisamente junto a las columnas de Hércules.	и Миранда пал мертвым у подножья тех самых колонн Геркулеса.
Esta explanada, que ocupaba el lugar donde empieza la calle Calatravas, se llamaba la Cruz del Rodeo, porque allí había una cruz de piedra, en donde daban el rodeo o vuelta las procesiones	Эта эспланада, с которой начиналась улица Калатравас, называлась Ла-Крус-дель-Родео (с исп. cruz – крест, rodeo – хождение вокруг. - Прим. пер.), потому как был там каменный крест, вокруг которого проходили религиозные процессии

Еще одну группу переводческих трудностей составили слова-реалии, обозначающие важные для испанцев культурные и общественные явления. Первая группа слов описывает титулы и профессии. Некоторые из них имеют эквиваленты, как например *conde* (граф), *duque* (герцог) или *obispo* (епископ). Определенную сложность составили слова *caballero* и *señor*: несмотря на то, что у этих лексем имеются эквиваленты (дворянин и господин соответственно), заимствование также используется во многих текстах художественной

литературы и, на наш взгляд, использование заимствованных слов «кабальеро» и «сеньор» намного лучше передают дух испанской культуры и помогают читателю погрузиться в атмосферу того времени. Сложнее дело обстоит с испанской лексемой *galán*, которая, в отличие от предыдущих примеров, неизвестна русофонному населению. Тем не менее, это лаконичное и многозначное слово как нельзя лучше передает сущность молодых кабальеро. Так, *galán* – это одновременно оболъститель и дамский угодник, ветренный и непостоянный в любви человек. Для того, чтобы не исказить заложенный автором смысл и, в тоже время, не нагружать и без того длинное предложение развернутым объяснением этой лексемы, было решено заимствовать испанское слово и добавить примечание, чтобы раскрыть его смысл. Аналогичным образом была решена проблема, связанная с переводом важной культурной реалии – испанского *sarao*, придворного празднества с участием знатных особ. Автор также использует архаизмы, которые имеют национальную окраску. Так, например, слово «guisques», которое раньше использовалось для названия инструмента, необходимого для изготовления настенных ковров, отсутствует даже в авторитетном словаре *Diccionario de la lengua Española*. Примечательно, что автор сам дает пояснение этому слову. Ввиду того, что эта лексема также является культурной реалией, которая помогает создать облик барочной Севильи, было решено транскрибировать это название и оставить авторское пояснение.

Автор также ссылается в тексте на некий документ под названием *Las Partidas*, о котором не удалось найти практически никакой информации как в русских, так и в испанских источниках. Анализ контекста показал, что *Las Partidas* – это определенный свод предписаний, где описываются действия, которые необходимо осуществлять после смерти человека. Исходя из этого был использован прием экспликации с сохранением оригинального названия этого

севильского свода законов. Аналогичным образом была решена проблема с переводом названия испанского ножа – *navaja cabriterera*. Тем не менее, стратегия доместикации также была использована в случаях, где имелись русские аналоги книжного стиля и лучше, чем испанские заимствования, вписывались в канву текста. Так, например, историзм *mozo de mulas* имеет русский аналог – «конюх». Другим примером может послужить перевод молитвы *Ánimas del Purgatorio*, который имеет аналог в русском православии – «Молитва по усопшим». Нам показалось важным ввести русский аналог, так как он может оказать более сильное эмоциональное воздействие на читателя, а это является ключевым для понимания противоречивого образа севильского насмешника. Тем не менее, оригинальная католическая молитва признает существование Чистилища, тогда как православная культура его отрицает. Поэтому было решено добавить пояснение с описанием основных положений католицизма касательно очищения души умершего. Таким образом, русскоязычный читатель может одновременно почувствовать эмоциональную связь с описываемым явлением и получить представление об особенностях учения католической церкви, которая, как мы знаем, имела сильное влияние на жизнь и мировоззрение испанцев в XVII веке.

Исходный текст	Текст перевода
<i>una numerosa pléyade de jóvenes caballeros</i>	многочисленная плеяда молодых <i>кабальеро</i>
<i>don Pedrito Ribera, de la ilustre familia de los Ribera, marqueses de Tarifa, marqueses de la Torre, duques de Alcalá</i>	дон Педрито Рибера, потомок знатного рода Рибера, <i>маркизов Тарифы, маркизов де Ла-Торре, герцогов Алькалы</i>
<i>señor obispo; salga Su Ilustrísima apriesa</i>	<i>сеньор епископ,</i> выйдите поскорее, <i>Ваше Преосвященство</i>

<p>finalmente baile, <i>sarao</i> y máscaras en algunos de los palacios principales</p>	<p>и, конечно же, танцами, <i>придворным сара́о</i>² и масками в каком-нибудь из главных дворцов</p> <p>²<i>В Испании XVII в. так называли придворное празднование с танцами, в котором участвовали знатные персоны. (Прим. пер.)</i></p>
<p>y otro <i>galán</i>, molesto, le desafió</p>	<p>и другой оскорбленный <i>галán</i>⁴ вызвал его на дуэль</p> <p>⁴<i>Галанами (исп. Galán) в испанской культуре принято называть мужчин, не отличающихся постоянством в любви, дамских угодников и соблазнительей. (Прим. пер.)</i></p>
<p>empuñando los «<i>guisques</i> », especie de leznas o agujones con mango que se utilizan para el tejido de los tapices</p>	<p>схватили «<i>гискес</i>» (<i>guisques</i>) - разновидность шила с рукояткой, использовавшиеся для создания настенных ковров</p>
<p>Navarro, <i>mozo de mulas</i>, su pariente.</p>	<p>Наваро, <i>конюх</i>, его родственник.</p>
<p>que llevaba pintados los animales que señalan <i>Las Partidas</i></p>	<p>с изображением предписанных <i>сводом законов Лас Партидас</i> ЖИВОТНЫХ</p>
<p>según consta por testimonio, le cortó la cabeza con una <i>navaja cabriterera</i></p>	<p>которой, согласно показаниям свидетелей, он отрубил голову посредством <i>испанского ножа – наваха кабритера</i></p>

<p>se dice todavía una misa al año, y en la que radica una Hermandad de la Virgen del Carmen y <i>Ánimas del Purgatorio</i></p>	<p>Там, говорят, до сих пор раз в год служат мессу, которая посвящена Братству де-ла-Вирхен-дель-Кармен и Молитве по Усопшим⁵.</p> <p>⁵Автор использует название «<i>Ánimas de Purgatorio</i>» (с исп. «<i>Душам Чистилища</i>»). Это католическая молитва, в которой верующие просят о спасении душ умерших людей, которые, согласно католическому вероучению, находятся в Чистилище и нуждаются в очищении от последствий грехов, совершенных при жизни (Прим. пер.)</p>
---	--

Ввиду того, что текст легенды отличается образностью и высокой степенью экспрессивности, в процессе перевода было необходимо обратиться к лексико-семантическим трансформациям для сохранения этой важной особенности плана выражения. Для описания бурного темперамента молодежи барочной Севильи, автор использует лексему *afanosa*, которая отличается высокой степенью эмоциональности. В испанском языке это прилагательное происходит от слова *afán* – пыл, рвение, горячее и страстное желание чего-либо. Однако прилагательное, как правило, переводят как «старательный, хлопотливый», т.е. человек, который вкладывает много сил и энергии во что-то. Тем не менее, в данном контексте автор стремится передать скорее сильную склонность, страстное желание, поэтому более уместным переводом нам видится окказиональная замена «охоча до». Во-первых, эта лексема принадлежит к низкому стилю и потому передает авторскую иронию. Во-вторых, она обладает кругом значений, который наиболее полно передает смысл фразы: охочий – значит имеющий сильное пристрастие к чему-либо; с пылом и рвением принимающихся за дело; изъявляющий готовность с усердием взяться за дело (как и *afanoso*). Для описания значных мест автор прибегает

сразу к двум изобразительно-выразительным средствам: использованию эпитета *famosísimas* и парафразы *casas de la gula*. Для адекватного перевода последнего, необходимо пояснить, что *gula* – обжорство, чревоугодие и таверна. Так, речь идет о заведениях, где люди не просто ели, а грешили крайней невоздержанностью в еде. Далее автор добавляет, что невоздержанность проявлялась не только в еде, но и в любви. Очевидно, что такого рода заведения, становились центрами разврата. Именно поэтому для сохранения образности было решено использовать прием целостного преобразования и остановиться на варианте «притон греха».

Сложности перевода также возникли с фразой *abundaba en Sevilla la ira*. Автор подчеркивает, что ярость в городе была в изобилии, т.е. проявлялась ярко и встречалась на каждом углу. Поэтому было решено использовать окказиональную замену и использовать лексему «царить», т.к. она подразумевает, что явление охватывает и заполняет собой все пространство. Это точно передает атмосферу города, пронизанного воинственным духом. К лексико-семантическим трансформациям также пришлось прибегнуть при переводе характеристики, которая является одной из ключевых в образе «подлинного Дона Хуана». Автор использует лексему *enamorado*, которая в переводе на русский язык означает «влюбленный», «излучающий/испытывающий любовь». Тем не менее, принимая во внимание основные составляющие образа Дона Хуана, важно отметить, что он не испытывал чувства любви и не проецировал его на других. Увлечением насмешника было очаровывать и соблазнять женщин, но никак не любить их. Поэтому наиболее верным переводческим решением нам видится использование лексемы «обольститель», которая точно описывает сущность этого образа, которая впоследствии раскрывается в тексте легенды. При описании дона Педрито Риберы автор достигает высокой степени

эмоционального воздействия за счет использования зевгмы - *mancebo de gentil apostura, lindo rostro y pocos escrúpulos*. При этом ярко контрастируют внешнее очарование и духовная ущербность. Нам показалось важным сохранить этот литературный прием, для чего был использован анатомический перевод («мало угрызений совести» заменилось на «практически полное отсутствие совести»). Для передачи шутливого и насмешливого тона повествования при переводе лексемы *con gran algazara* был использован прием добавления («с шумом и гоготом»), который более глубоко раскрывает смысл исходной фразы. Молодые люди не просто шумели, когда вытаскивали епископа на площадь, а смеялись и хохотали во время очередной проделки. На наш взгляд данная лексическая трансформация помогает более точно передать вторую главную составляющую образа Дона Хуана – линию насмешника.

Исходный текст	Текст перевода
la juventud se mostraba <i>afanosa de placeres, alborotada y violenta</i> .	молодежь была <i>охоча до</i> удовольствий, разгула и насилия.
en las <i>famosísimas «casas de la gula»</i> , donde se comía, se bebía y se amaba a destajo	в <i>хваленых «притонах греха»</i> ели, пили и любили сверх всякой меры
Junto con la dilapidación, la gula y la lujuria, <i>abundaba</i> en Sevilla la ira	Вкупе с расточительством, чревобесием и сладострастием, в Севилье <i>царила</i> ярость
Uno de los mozos más <i>enamorados</i>	Одним из главных <i>обольстителей</i>
<i>mancebo de gentil apostura, lindo rostro y pocos escrúpulos</i>	человек изящной наружности, с <i>очаровательным лицом и практически полным отсутствием совести</i>
<i>y con gran algazara</i> le llevaron hasta el	<i>с шумом и гоготом</i> потащили к

Помимо этого, переводческие трудности были связаны со сложным синтаксисом, который использует автор в своем повествовании. Для сохранения этой особенности авторского стиля были использованы переводческие трансформации, которые носили комплексный характер, так как происходили на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. В качестве примера можно рассмотреть одно из непростых для перевода предложений, где автор показывает свое отношение к часовне: *Ojalá que en la actual fiebre de derribos de edificios antiguos que hoy padece Sevilla no cometan la barbaridad de derribar la capillita del Carmen, de la calle Calatravas, testimonio de un suceso tan destacado de la vida sevillana, y que ha tenido tal resonancia en la literatura dramática y la ópera.* В испанском языке слово «ojalá» имеет два основных значения: «надеюсь» и «хоть бы», которые различаются степенью уверенности говорящего в том, что определенное событие (не) случится. В испанском языке на это указывает категория времени: использование автором *presento de subjuntivo* показывает, что он надеется повлиять на ситуацию в городе и верит в то, что сохранить часовню возможно. Поэтому в русском варианте уместнее использовать изъявительное наклонение (надеюсь, не коснется), а не сослагательное (хоть бы не коснулось). Изъявительное наклонение в русском языке звучит более категорично, тогда как сослагательное указывает на разрыв желаемого и реального, смягчает высказывание и занижает его категоричность. Изменение порядка слов в предложении позволяет ввести придаточное предложение с образным описанием процесса разрушения зданий, которое в оригинале передано яркой метафорой *fiebre de derribos* (дословно: «лихорадка разрушений»). С помощью трансформаций на уровне морфологии удалось подобрать схожий по силе воздействия вариант: «где лихорадочно сносят

здания». Колоритное испанское слово *barbaridad* показалось уместным заменить на эпитет «варварский», который также имеет значение «грубый, жестокий, безрассудный» и, следовательно, сохраняет сильную эмоциональную окраску оригинала. Для перевода лексемы *testimonio* (с исп. «свидетель, доказательство») была использована контекстуальная замена – «памятник». На наш взгляд, это слово достаточно точно отражает смысл, заложенный автором, и также придает предложению надлежащую образность. Усилительная лексема *tal (resonancia)* была заменена на подходящее по контексту слово «сильный», которое в данном случае имеет коннотацию «значительный» и «мощный». Наконец, изменение авторской пунктуации помогло сделать это длинное предложение более понятным и легким для чтения. Таким образом были проработаны некоторые другие длинные предложения, где, в основном, удалось сохранить не только содержание, но и форму, которая играет не менее важную роль в художественных текстах. Тем не менее, в некоторых случаях, где сохранение синтаксиса было невозможным, мы прибегли к членению предложений с тем, чтобы перевод текста соответствовал нормам русского языка и был доступным для понимания.

В представленных ниже примерах стоит также прокомментировать некоторые лексико-семантические трансформации. Так, многозначное слово *hacer* может быть переведено в данном контексте как «заставили, принудили»(убрать), тем не менее, для достижения адекватного перевода на русский язык была использована контекстуальная замена «распорядились», так как речь идет об одной из самых влиятельных семей Севильи, которая организовала или инициировала постройку часовни. Мы также прибегли к приему лексического добавления для того, чтобы пояснить, что семья Педрито Риберы убрала сам крест, не всю эспланаду (*la Cruz del Rodeo*). Переводческую трудность представил перевод фразы *mozas de vida alocada*. Лексема «*alocada*»

имеет семантику «безрассудный», «безбашенный», следовательно, речь идет о девушках ветренных и непостоянных, которых можно встретить ночью в барах или на улице в компании молодых людей. Мы прибегли к генерализации и использовали слово с более общим значением – «девица». Во-первых, лексема «девица» подразумевает молодую и не замужнюю девушку (что адекватно передает смысл оригинальной фразы). Во-вторых, это слово используется для описания девушек скромных и добродетельных, однако в определенных контекстах приобретает прямо противоположное значение. Так, в предложенной ситуации (беззаботного ночного разгула) слово «девица» приобретает ироническое звучание и достаточно точно передает смысл оригинальной фразы. Более того, использование иронии уместно ввиду того, что это является одной из черт идиостиля Х.М. де Мена. Генерализация также была использована для перевода фразы *le había metido el «guisque» por un costado*. Дословно эту фразу можно перевести как «нанес ранение в правую или левую сторону тела дона Пердито посредством орудия «гиске». Исходя из контекста, можно заключить, что характер нанесенного ранения не имеет большого значения и не влияет на вынесенный приговор. Следовательно, уместно использует слово с более общим значением – «ранение». Это поможет избежать излишнего усложнения синтаксической структуры предложения исходного текста без серьезных искажений содержания.

Нам также показалось уместным использовать добавление при переводе лексемы *obispo*, так как автор ссылается на пророчество, которые изрек епископ после нанесенного ему оскорбления. Для сохранения этой связи в тексте перевода была использована фраза «пророчество *оскорбленного* епископа». Трудности перевода возникли также при работе с лексемой *ultratumba*, которая используется для обозначения загробной жизни и всего, что связано с потусторонним миром. Тем не менее, в данном предложении автор ссылается на

литературный сюжет о Севильском Озорнике, где Дон Хуан получает предостережение от каменной статуи, а не из потустороннего мира. А в испанских текстах статуя убитого командора обозначается как «personaje de *unltratumba*», ввиду чего в тексте перевода была использована окказиональная замена «статуя».

Исходный текст	Текст перевода
<p>Ojalá que en la actual fiebre de derribos de edificios antiguos que hoy padece Sevilla no cometan <i>la barbaridad de derribar</i> la capillita del Carmen, de la calle Calatravas, <i>testimonio</i> de un suceso tan destacado de la vida sevillana, y que ha tenido <i>tal resonancia</i> en la literatura dramática y la ópera.</p>	<p>Надеюсь, в Севилье, где сейчас лихорадочно сносят старинные здания, это <i>варварское разрушение</i> не коснется часовенки Де-ла-Вирхендель-Кармен с улицы Калатравас – <i>памятника</i> случаю настолько значимому в жизни Севильи, что он нашел <i>сильный отклик</i> в драматической литературе и опере.</p>
<p>La familia de don Pedrito Ribera, por expiación de sus pecados y sufragio de su alma, <i>hicieron</i> quitar <i>la Cruz del Rodeo</i> y poner en su lugar una capilla que todavía hoy existe, que se llama capilla de la Virgen del Carmen que, <i>como queda dicho</i>, está a la entrada de la calle Calatravas en su acera izquierda.</p>	<p>Семья дона Педрито Риберы для искупления его грехов и спасения души <i>распорядилась</i> убрать <i>каменный крест с площади Ла-Крус-дель-Родео</i> и построить на его месте часовню под названием Капилья-де-ла-Вирхендель-Кармен, которая и по сей день существует. <i>Говорят</i>, ее можно найти по левую сторону в начале улицы Калатравас.</p>
<p>Era medianoche cuando llegaron a <i>la Alameda</i> don Pedrito Ribera, sus amigos</p>	<p>Наступила полночь, когда прибыли на <i>площадь Аламеда-де-Эркулес</i></p>

<p>don Juan de Hínestrosa, conde de Arenales, y don Lorenzo Miranda; <i>acompañaban</i> a los tres jóvenes unas cuantas <i>mozas de vida alocada</i>, con quienes iban corriendo su <i>nocturna juerga</i>.</p>	<p>Педрито Рибера и его друзья: дон Хуан де Инестроса, граф Ареналес, и дон Лоренсо Миранда, в <i>сопровождении</i> нескольких <i>девиц</i>, с которыми они предавались <i>ночному разгулу</i>.</p>
<p>Posteriormente, la imaginación popular, mezclando el mito de don Juan Tenorio, creado por Tirso de Molina, con <i>la realidad</i> de la vida y muerte de don Pedrito Ribera, <i>ha hecho de ambos personajes uno solo</i>, y en <i>versiones sucesivas de la obra teatral</i> se ha añadido a las aventuras de don Juan Tenorio el haber robado una monja de la calle Calatravas, cuando en realidad fue una panadera; y la profecía auténtica del <i>obispo</i> ultrajado ha venido a identificarse en la ficción teatral con el aviso de la próxima muerte que don Juan recibe de <i>ultratumba</i>.</p>	<p>Впоследствии, народное воображение, смешав миф о Доне Хуане Тенорио, созданный Тирсо де Молина, с <i>реальной историей</i> о жизни и смерти Дона Педрито Риберы, <i>соединило этих двух персонажей в единый образ</i>. В <i>последующих драматических интерпретациях</i> к приключениям Дона Хуана Тенорио также добавилось похищение монашки с улицы Калатравас, тогда как на самом деле это была булочница. А настоящее пророчество <i>оскорбленного епископа</i> театральный вымысел отождествил с предупреждением о скорой смерти, которое Дон Хуан получает от <i>статуи</i>.</p>

<p>El Galindo y el mulero Navarro, aunque se probó que uno de ellos le había <i>metido el «guisque» por un costado</i> a don Pedrito Ribera, no salieron demasiado mal librados, pues los condenaron a diez años de galeras, y por buena conducta y <i>haber participado</i> su barco en la defensa contra los ingleses en La Coruña <i>cumplieron</i> solamente la mitad.</p>	<p>Галиндо и конюх Наварро - хоть и было доказано, что один из них <i>нанес своим «гиске» ранение</i> Дону Педрито Рибера - вышли из ситуации без таких тяжелых последствий, потому как они были осуждены на галеры сроком на десять лет и, благодаря своему хорошему поведению и <i>участию</i> в военно-морской битве против англичан при Ла-Корунье, <i>отбыли в ссылке</i> только половину срока.</p>
--	---

Можно заключить, что, ввиду описанных ранее особенностей этого текста, основные трудности были связаны с передачей культурных реалий и сохранением плана выражения, для которого характерным было наличие сложных и длинных предложений и экспрессивной лексики. Так как автор стремился как можно точнее и ярче передать атмосферу барочной Севильи, как было видно из описанных ранее примеров, при переводе предпочтение отдавалось стратегии форенизации. Тем не менее, для сохранения эмоционального эффекта и во избежание излишнего осложнения текста иногда уместнее было использование русских эквивалентов, которые в достаточной мере передавали заложенный автором смысл и соответствовали стилю. Так как длина предложений является важной для передачи общего настроения и динамики повествования, были использованы трансформации разных уровней для сохранения (где это было возможно) исходной структуры.

Помимо проиллюстрированных приемов, также активно использовалось опущение (ввиду различий языковых систем, частое использование местоимений в испанском тексте неуместно в русском варианте). Другим примером может послужить словосочетание *corrida de toros*, которое в русском языке передается одним словом - «коррида». Наконец, при переводе текста также пришлось прибегнуть к приему модуляции для передачи смысла фразы *comenzó a golpear con ella en las piedras del muro para que hiciese ruido*. Сложность заключалась в том, что использование дословного перевода («стучать по каменной стене, чтобы нашуметь») было невозможным. Так как намерением насмешника было привлечь внимание спящего епископа, было решено перевести эту фразу как «колотить по каменной стене, чтобы *разбудить епископа*».

Представленные выше примеры не исчерпывают весь спектр преобразований, к которым мы обращались для осуществления адекватного перевода. Тем не менее, были рассмотрены наиболее важные случаи, требующие комментария и отражающие выбранную нами стратегию перевода. Осуществление перевода литературного текста еще раз помогло удостовериться в том, что данный вид перевода – серьезная и трудоемкая работа. Во-первых, она требует наличия серьезных фоновых знаний в разных областях (в нашем случае, прежде всего, лингвистики, культурологии, истории и литературы) для понимания и освоения текста оригинала. Во-вторых, переводчик, на наш взгляд, должен сам владеть искусством художественного письма для того, чтобы наиболее точно прочувствовать стиль автора, а затем грамотно, живописно и образно воссоздать произведение на языке перевода.

1.4. Особенности языковой репрезентации образа Дон Хуана в трактовке Хосе Мария де Мены

Художественный образ, который является объектом нашего анализа, имеет сложную структуру и выражается в тексте как эксплицитно (например, с использованием лексики, номинирующей определенные качества севильского кабальеро), так и имплицитно. На наш взгляд, образ Дона Хуана «растворен» в тексте легенды и может быть понят только при тщательном анализе как плана содержания, так и плана выражения. При этом, ценная информация, необходимая для реконструкции образа насмешника, может быть обнаружена в описании жизни и традиций Севильи XVII века, ведь именно среда во многом способствовала формированию личности типа «Дон Хуан». Не менее значимыми являются ключевые места, в которых разворачиваются события, так как они не только утверждают подлинность (или «аутентичность») севильского прототипа Дона Хуана Тенорио, но и несут в себе важные культурные смыслы, необходимые для интерпретации образа. На важность этих мест также указывает и то, как тщательно и подробно автор их описывает. А часовня, построенная на месте смерти насмешника, становится звеном, связывающим историю «подлинного Дона Хуана» Севильи XVII века с действительностью. Наконец, стилистические и композиционные особенности легенды, а также авторская ирония, пронизывающая весь текст, способствуют передаче духа барочной Севильи и мироощущения, свойственного титулованной знати, представителем которого и выступает Дон Хуан.

Прежде всего, стоит отметить особенности композиции, которые создают настроение и динамику повествования. Автор использует длинные предложения, насыщенные изобразительностью. Сложные, изощренные структуры и полилексемные наименования, утяжеляющие текст, в то же время придают ему торжественность, создают трагический пафос произведения (см.

Приложение 3). Этому способствует и сюжетная линия: герои на пике славы и в расцвете молодости погибают от судьбоносного пророчества, не в силах избежать божьей кары. Динамика произведения достигается, на наш взгляд, за счет дробления текста на короткие абзацы, каждый из которых отличается завершенностью и имеет высокий уровень эмоционального напряжения. Так, зловещее пророчество епископа сменяется Севильскими карнавалами, которые приводят к смерти кабальеро. Однако уже следующий абзац вновь повествует о любовным похождениях севильского озорника – контраст, на которых построена вся легенда. Стремительная смена событий, авторское членение текста, а также обращение к разным временным пластам (Севилья XVII века – современность) создает ощущение быстротечности жизни, ход которой люди не в силах задержать. Предопределенность жизни, которая создает трагический пафос; торжественность и изощренность – все эти черты помогают воссоздать стиль эпохи Барокко. Тем не менее, эмоциональный накал легенды сглаживается за счет авторской иронии, которая достигается за счет смешения стилей и противопоставления. Так, замышляя очередную проделку, Дон Педрито насмешливо называет епископа «Его Преосвященство» (*Su Ilustrísima*), а булочницу автор описывает как «женщину невероятно красивую, однако замужнюю». Таким образом, супружеская жизнь видится как некий изъян, досадная нелепость, что контрастирует с моралью. Ирония также прослеживается при анализе контекста, в который автор помещает своих героев. В качестве яркого примера можно рассмотреть обстоятельства, при которых епископ изрекает страшное пророчество: стоя на площади в нижнем белье под хохот молодежи. При этом, интересно отметить, что иронии в большинстве своем подвергается именно священник – проводник божественного. Создается впечатление, что не автор, а сам Дон Хуан насмехается над общественными нормами (святостью брака) и христианской добродетелью.

Переходя к системе образов, стоит отметить, что образ самого города играет важную роль для прочтения образа *Севильского* Дона Хуана. Это не просто место, где разворачиваются действия, но также воплощение исторической и культурной памяти народа. Тогда как на описание героев автор выделяет лишь несколько предложений, раскрытию образа города посвящены целые абзацы. Интересно, что первый и последний абзацы перекликаются между собой, создавая кольцевую композицию: в начале автор дает общее описание Севильи XVII века, а в конце описывает Севилью конца XX века, таким образом делая город своеобразной константой, которая противостоит быстротечности и изменчивости жизни. Вневременной характер создается за счет описаний географических мест – площадей, соборов и таверн – которые и по сей день формируют часть облика города. Тем не менее, в историческую канву вплетаются элементы легендарного, которые, кажется, являются неотъемлемым атрибутом испанской культуры, в целом. Так, одним из ключевых мест становится сад с колоннами Геркулеса (*la Alameda de Hércules*). Это отсылает нас к еще одной важной для биографии города легенде об основании Севильи. Считается, что Геркулес (легендарный герой) основал этот город в самом благоприятном месте полуострова, благодаря чему Севилья долгое время являлась крупным культурным центром, где процветала торговля, приносящая богатство и благополучие. Интересно, что сам город, как и Дон Хуан, имеет как историческое, так и легендарное прошлое. Неудивительно, что часовня Капилья-де-ла-Вирхен-дель-Кармен (*capilla de la Virgen del Carmen*), которая была возведена для искупления грехов дон Педрито в XVII веке, является полуисторической и полулегендарной. Часовня с таким названием действительно существует в Севилье, однако по официальным данным она была построена лишь в XX веке. Вопрос о том, была ли она перестроена, или же представленная в тексте легенды информация – не более чем фикция, остается открытым для интерпретаций. В тексте легенды также доминируют городские

объекты с религиозной коннотацией: соборы Лом-Минимос и Лос-Дескальсос, часовня, госпиталь с говорящим названием *Hospital del Amor de Dios* (с исп.: «Госпиталь любви Божьей»), эспланада *la Cruz del Rodeo*, где проходили религиозные процессии и др. Эти объекты контрастируют с многочисленными значимыми местами - «притонами греха» - где растление морали достигает своего апогея. Распушенность и ветреность избалованных кабальеро противопоставляется аскетизму одинокого священника, который с вершин собора пытается предостеречь молодежь. При этом, автор подчеркивает незначительность и беспомощность *одинокого* священника, противопоставляя его *многочисленной* плеяде кабальеро. При этом, автор иронизирует над показным величием молодых людей, которые при внешнем богатстве бедны духовно. «Плеяда» - лексема высокого стиля, которая характеризует группу выдающихся деятелей в какой-либо отрасли культуры. С другой стороны, они действительно внесли вклад в культуру, воплотившись в бессмертном образе Дона Хуана.

Описывая Севилью, автор использует сильную метафору «Вавилон греха», в которой, можно предположить, заключен главный конфликт святого и бездуховного. Для понимания этого обратимся к образу Вавилона – столицы одной из великих держав Древности. Этот город являлся культурным и экономическим центром Ближнего Востока, славился своим могуществом и великолепием. Широкое распространение получил эсхатологический образ Великого Вавилона, который считался обителью греха и порока. Во многом благодаря библейской трактовке этого образа, Вавилон стал одной из самых ярких метафор крайней бездуховности, которая влечет за собой божье возмездие. Так, падение Вавилона обуславливается тем, что люди бросили вызов Богу и навлекли на себя его гнев. В этом прослеживаются параллели с сюжетом о севильском насмешнике, который отражает нравственную

распущенность утопающей в изобилии титулованной севильской знати. Дон Хуан вступает в неравный поединок с Богом и обнаруживает себя поверженным.

Другая особенность репрезентации образа города, а через него – и образа Дона Хуана, заключается в крайней экспрессивности и эмоциональности лексем, которые использует автор для описания жизни Севильи. Так, описывая атмосферу города, автор использует лексемы *dilapidación, lujuria, ira*, каждая из которых имеет крайнюю степень выраженности признака. Распущенность нравов также образно передается с помощью парафраза, который автор использует для описания таверн и другие заведений, где молодые кабальеро предаются разгулу и, как отмечает сам автор, делают это сверх всякой меры. Экспрессивный тон повествования еще больше усиливается за счет инверсии. Так, автор заостряет внимание читателей на крайних проявлениях чувств и явлений, которые были свойственны Севилье. Буйный, неукротимых нрав жителей города хорошо иллюстрирует гипербола: *raro era el día en que en Sevilla no morían uno o dos caballeros*. При этом автор представляет дуэли и смерть как часть севильского быта, нечто обыденное и нормальное. Эмоциональный накал также достигается за счет контраста: кабальеро готов был биться насмерть при малейшем оскорблении его самолюбия. Воинственный дух города передает такая культурная реалия, как коррида, символический смысл которой заключается в поединке со смертью. Важно отметить, что коррида зародилась именно в Севилье и имеет глубокие языческие корни.

Культурные реалии репрезентируют и другую важную черту образа города – зрелищность и театральность. Так, в тексте упоминаются *sarao* – придворное торжество, которое проходило с пышностью и блеском. Как правило, местом проведения *sarao* являлись роскошные дворцы, а участниками выступала придворная знать. Неотъемлемой частью праздником также являлись

маски – элемент театральности, игры и перевоплощения. Не менее зрелищными были Севильские Карнавалы (*las fiestas de Carnavales*), для описания которых автор использует лексемы *animación* и *lucimiento*. Так, первая лексема имеет коннотацию оживленности, динамичности и воодушевления, а вторая – сияния и блеска.

Интересно, что в равной степени зрелищными были как праздничные, так и похоронные традиции. В тексте легенды автор подробно описывает ритуал погребения, который несет в себе глубокий символический и культурный смысл. Примечательно, что этот ритуал совершается над человеком, казненным за серьезное преступление – убийство своей жены. Сначала убийцу помещают в гроб и опускают в воду, а затем братья милосердия достают его для того, чтобы похоронить. При этом, все действия совершаются согласно кодексу законов *Las Partidas* – другая культурная реалья, о которой практически не сохранилось никаких упоминаний. Этот похоронный обряд, на наш взгляд, совмещает в себе языческое и христианское начало, что, в целом, характеризует самобытность испанской культуры. Об этом же свидетельствует еще одна важная реалья – католическая молитва *Ánimas del Purgatorio*, которая посвящается душам, которые пребывают в Чистилище и еще могут быть спасены.

Безусловно, слова-реалии передают неповторимый и самобытный облик испанской культуры, а также вводят читателя в контекст эпохи. Как уже было сказано, для этого автор использует устаревшие слова и обращается к историческим документам. Важной лексемой для интерпретации образа является испанская *juerga*, которая является неотъемлемой частью жизни города. Эта лексема имеет значения «веселье», «кутеж», «разгул» - таков ритм жизни севильской знати, которую персонифицирует Дон Хуан. В дополнение к этому, ярко и метко описывает молодых кабальеро слово-реалия *galán* – обольститель и дамский угодник. Жизнь показывается в постоянном движении,

празднике, триумфе мимолетных наслаждений, которые соседствуют со смертью. Севилья предстает как город изобилия и богатства, бурлящий, наполненный событиями, контрастный и буйный очаг разгула.

Наконец, обратимся к образам молодых кабальеро, которые воплощают исторических прототипов Дона Хуана. Несмотря на то, что автор выделяет дону Педрито Риберу как главного прототипа, на наш взгляд, все трое персонажей раскрывают разные грани смысла этого вечного образа. Таким образом, автор как бы деструктурирует целостный образ Дона Хуана и разделяет его на три типа, которые транслируют его основные черты: тягу к земным наслаждениям (прежде всего – любовным приключениям); игровое, насмешливое отношение к жизни; легкомыслие; протест против общепринятых норм и ценностей. Как уже было отмечено, непроцессуальные характеристики образов кабальеро представлены мало. Автор акцентирует внимание читателя на привилегированном статусе молодых людей. Для этого используются полилексемные имена, которые описывают титулы кабальеро (*don Pedrito Ribera, de la ilustre familia de los Ribera, marqueses de Tarifa, marqueses de la Torre, duques de Alcalá y duques de Medinaceli u др.*). Помимо этого, в тексте легенды присутствуют красочные эпитеты, подчеркивающие родовитость и знатность молодых людей: *de la ilustre familia, personas de familias importantes, de las más linajudas familias*. Привилегированное положение севильских кабальеро ярко передает синтаксический параллелизм (см. Приложение 3). Дерзость и святотатство молодых людей остается безнаказанным в мире людей.

Интересно отметить, что при описании дону Педрито Риберы, автор использует зевгму, повествуя о достоинствах кабальеро, которые органично сочетаются с полным отсутствием совести. С одной стороны, это создает комический эффект и вызывает улыбку у читателей, с другой стороны, упоминание безнравственности на ряду с красочными эпитетами,

восхваляющими очарование и красоту севильского насмешника, призвано поразить читателя и воздействовать на его духовное пространство. Этому также способствует использование экспрессивной лексики для описания скандального стиля жизни кабальеро, который эпатировал город своими выходками. Так, например, для описания реакции жителей на злую шутку, которую учинили три насмешника, автор использует лексему *espantarse*, которая обладает высокой степенью эмоциональности: они не просто испугались, а были *в ужасе* от такого поведения. На уровне синтаксиса высокая степень выразительности достигается опять же за счет экспрессивного порядка слов, который переносит фокус внимания с самого объекта на его типичные донжуановские черты (см. Приложение 3).

Жизнь молодых кабальеро созвучна быстрому ритму жизни самого города: в ней прослеживается динамика, энергичность и непредсказуемость. Это хорошо иллюстрирует специфика синтаксической организации предложений, описывающих одну из выходок насмешников: автор использует парцелляцию, которая передает резкость и быстроту действий (вынул шпагу – начал колотить по стене – тут же схватился на ручку двери). Этот эпизод контрастирует с предыдущими, где доминируют длинные, полносоставные предложения. Динамика и сиюминутность действия также передается за счет использования элементов диалога, которые освежают монотонность монологичной формы повествования. Так, право голоса получает сам дон Педрито Рибера, оскорбленный епископ и мальчик, который зовет родственников и друзей булочника, сражающегося с доном Педрито.

Анализ лексического состава текста позволил выявить еще одну важную особенность языковой репрезентации образов кабальеро: использование преимущественно лексем с семантикой развлечения и игры. При этом, больше всего встречаются глаголы (*alborotando por doquiera, vamos a divertirnos,*

jugaba) и существительные (*una pesada burla, gran algazara, carcajadas, diversion, nocturna juerga*). Лексемы, раскрывающие донжуановскую черту обольстителя встречаются реже (*enamorado, piroleando galán*). Можно заключить, что из двух основополагающих черт Дона Хуана – обольститель и насмешник – вторая является доминирующей и выражена наиболее полно. При этом, как видно из проделанного анализа, насмешка прослеживается на разных уровнях языка и пронизывает весь текст легенды. Жизнь севильский озорников – это сплошная череда авантюры. Несерьезность и легкость – важные черты образа Дона Хуана в интерпретации Х.М. де Мена.

Отдельного внимания заслуживает анализ смерти молодых кабальеро как осуществления божьей кары. Трое озорников противостоят смерти и сражаются с ней до последнего, стараясь остановить пророчество. При этом эмоциональный накал достигается за счет использования автором такого композиционного приема как усиление. Так, с каждым разом интенсивность и продолжительность борьбы за свою жизнь возрастает. Первый кабальеро умирает мгновенно: автор использует смысловой эллипсис, опуская описание борьбы: дон Лоренсо Миранда обнажает шпагу и умирает. Вторым кабальеро, дон Педрито Рибера, сражается и даже ранит одного из противников, однако численное превосходство врагов не позволяет ему победить в этом неравном бою. Третьим кабальеро, дон Хуан де Инестроса, первый осознает серьезность ситуации и решается отвратить пророчество через раскаяние. Он просит прощения у епископа и надеется таким образом избежать неминуемой смерти. Тем не менее, и ему это не удается. Автор подчеркивает предопределенность судьбы Дона Хуана, осквернившего святое. Избежать божьей кары невозможно даже после раскаяния и духовной трансформации – в этом трагичность легенды.

Важно отметить также обстоятельства смерти троих кабальеро. Дон Лоренсо де Миранда умирает у подножья колонн Геркулеса – на том же месте,

где была совершена богохульная выходка и изречено пророчество. Так, насмешник бросает вызов Богу и это место становится для него роковым. Колонны Геракла, несущие в себе память о другом легендарном герое – Геракле – также становятся молчаливым свидетелем формирования новой севильской легенды о наказанном насмешнике. Не менее интересно место смерти дон Хуана де Инестроса: он погибает в театре во время просмотра комедии. Его смерть практически мгновенна, а место гибели – иронично. Герой смеется над жизнью, а судьба – над героем. Реализуется мотив насмешки над насмешником, который также раскроется в литературных интерпретациях Дона Хуана XVII века. Наконец, символична смерть главного исторического прототипа севильского озорника – дон Педрито Рибера. Неравный бой разворачивается на эспланаде, где проходят религиозные процессии. Дон Педрито защищает свою честь и свою мораль, умирает, сражаясь за свою правду. Мистицизм преждевременной смерти создается заключается в том, что героя закалывают насмерть на каменном кресте. Дон Педрито также в определенной степени «воскресает» в образе Дона Хуана Тенорио, который до наших дней продолжает вызывать научный и культурный интерес, остается объектом творческого поиска. Переключка с ревизионным сюжетом создает имплицитный оксюморон, который проявляется на уровне смысла: Грешник, трансформирующийся в Святого. Соединение противоположностей делает образ севильского насмешника глубоко символичным и открытым для интерпретаций.

Интересно, что после смерти герои «растворяются» и не вызывают никакой общественной реакции. Наиболее показательным является противопоставление, используемое автором при описании приговора, которой вынесли булочнику за убийство жены, *а не кабальеро* дон Педрито. Странность такого судебного решения нам видится в том, что дон Педрито

Рибера принадлежал к севильской знати, тогда как жена убийцы была лишь булочницей. Тем не менее, убийство родовитого кабальеро либо остается безнаказанным, либо (как в случае с соучастниками булочника) влечет за собой достаточно мягкий приговор – ссылку сроком на пять лет. Другой пример – действия слуг, которые стали свидетелями смерти дона Хуана де Инестроса. Автор использует испанский глагол с коннотацией пренебрежительности *meter*, описывая, как слуги бросили тело умирающего кабальеро в соседний дом. Никакого погребения или прощания с покойником. Сложный похоронный ритуал производился лишь с казненным булочником, а твое насмешников никакого внимания после смерти не удостоились. Будучи помещенными в культурно-исторический контекст Севильи XVII, они исчезают после своей преждевременной гибели, превращаясь в севильскую легенду.

Анализ жизни и смерти севильский насмешников позволил прийти к выводу, что главная особенность авторской трактовки вечного образа заключается в том, что он разделяется на три вариации известного сюжета: Дон Лоренсо Миранда насмехается над религиозной моралью и умирает грешником в результате божественного возмездия; Дон Педрито де Рибера остается насмешником до самой смерти, однако его душу спасает любовь и молитва близких; Дон Хуан де Инестроса раскаивается в своих грехах, однако умирает в момент духовной трансформации. Таким образом, можно выделить обреченного на страдания нераскаявшегося Дон Хуана-насмешника, Дон Хуана спасенного и Дон Хуана раскаившегося, но не спасенного. Эти вариации вечного образа в разных сочетаниях нашли воплощение в мировой культуре.

Выводы по второй главе

Х.М.де Мена – севильский историк и писатель второй половины XX века – вновь обращается к образу Севильского Озорника и через него раскрывает

культурно-историческую биографию города. Литературная деятельность автора отличается пристальным вниманием к традициям и легендам Севильи, которые формируют облик этого города. Автор стремится разгадать многочисленные загадки Севильи и показать ее культурное богатство. «Легенды и традиции Севильи» - одна из важных книг Х.М. де Мена, которая представляет собой цикл легенд. Сборник разбит на главы, каждая из которых описывает конкретный исторический период.

Легенда о подлинном Доне Хуане Тенорио входит в главу, посвященную Золотому веку испанской культуры. Автор помещает героев в контекст Севильи XVII века, который создается за счет детального описания географических мест, обращения к историческим документам и использования культурных реалий того времени. Дух барокко передается за счет композиционных особенностей, смешения стилей, сложной синтаксической организации и палитры выразительно-изобразительных средств. Автор стремится воссоздать стиль эпохи Барокко и утвердить исторические корни Дона Хуана. Стратегия перевода направлена на воссоздание атмосферы Севильи XVII века, что подразумевает одинаково тщательную проработку как плана содержания, так и плана выражения.

При осуществлении перевода были использованы трансформации разных уровней языка. Для адекватной передачи смысла и воссоздания имплицитных и эксплицитных связей часто использовались преобразования смешанного характера. При переводе наименований и других слов-реалий, предпочтение отдавалось стратегии форенизации. Помимо этого, в некоторых случаях мы прибегали к использованию переводческого комментария для наиболее полной передачи культурной информации, заключенной в тексте легенды. Наибольшую трудность представляла работа с культурными реалиями, для грамотной передачи которых требовалось обращение к словарям и статьям с испанских

источников. Наконец, сложным оказалась передача художественной формы произведения: результаты работы подтвердили необходимость развития писательских навыков для осуществления качественного перевода.

Анализ особенностей языковой репрезентации образа Дона Хуана Тенорио в трактовке Х.М. де Мены позволил прийти к следующим выводам. Автор использует иронию для передачи насмешливого, несерьезного отношения к жизни, которое свойственно Дону Хуану. Помимо этого, в тексте встречаются символы (крест, Вавилон, колонны Геркулеса и др.), помогающие раскрыть противоречивость и глубину образа. Этому также способствуют контрасты, которые встречаются на уровне композиции, синтаксиса и лексики. Сложность и большой размер предложений передают вычурность, пышность и изобилие – точное описание знатных севильских кабальеро. Использование историзмов и точных исторических наименований утверждает подлинность севильского насмешника. Путем использования слов-реалий автор также передает такие черты образа, как театральность и экспрессивность. Крайняя эмоциональность, динамичность и противоречивость образа также во многом достигается за счет использования эпитетов, метафор, парафразы, зевгмы и противопоставления. При этом, образ Дона Хуана нельзя локализовать в тексте: он воплощается в самом духе города, а также в образах трех кабальеро. Так, автор деструктурирует вечный образ и раскрывает разные смысловые грани. Однако наиболее ярко выражена в тексте линия насмешника, которая пронизывает всю легенду. В легенде Х.М. де Мена переплетается реальное и легендарное, а сложность и нестандартность авторского образа делают его открытым для различных трактовок.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование было направлено на изучение особенностей языковой репрезентации образа Дона Хуана Тенорио в тексте севильской легенды в трактовке Х.М. де Мена. Работа велась в три этапа, которые включали в себя изучение теоретических основ, перевод легенды на русский язык, анализ авторской интерпретации образа Дона Хуана. Исследование носит междисциплинарный характер: были использованы лингвистические и литературоведческие подходы.

Теоретическая часть работы была нацелена на изучение особенностей типа дискурса и жанра, к которым принадлежит анализируемый текст. Были выявлены важные черты художественного дискурса: особенная цель (стремление оказать эстетическое и эмоциональное воздействие), отсутствие параметра истины (автор не несет ответственность за правдивость своих слов), жанровое и стилистическое многообразие, культурная обусловленность. В рамках дискурсивного пространства художественного текста языковые единицы обретают оригинальный смысл, который может отличаться от привычных словарных значений. Именно поэтому при работе с исходным текстом необходимо прежде всего понять и прочувствовать вложенную автором систему смыслов, проследить связи, которые рождаются при прочтении текста.

Актуализатором смыслов в художественном произведении выступает образ, который принято считать единицей литературного текста. Художественный образ формируется постепенно, в процессе освоения текста. Он имеет сложную структуру и проявляется на разных языковых уровнях. Это особенно важно учитывать при переводе текста севильской легенды, где образ Дона Хуана – ключ к пониманию идеи, т.е. смысла смыслов. Ввиду того, что этот персонаж является легендарным, следует сохранить в тексте перевода

основные конститутивные параметры жанра легенды. Работа с теоретическим материалом помогла обозначить стабильные и вариативные признаки легенды, которые впоследствии удалось обнаружить при осуществлении предпереводческого анализа и отразить в переводном тексте. Помимо этого, при работе с испанскими легендами стоит учитывать особенности испанской мифологической картины мира, в рамках которой они формировались. Так, на развитие испанского фольклора оказали влияние различные культуры (кельтиберийская, римская, арабская, цыганская и др.). Однако наиболее серьезное воздействие оказала христианизация. Религиозность – одна из отличительных черт испанской культуры, а конфликт анализируемой легенды также носит религиозный характер.

Ввиду того, что автор исходного текста – севильский историк конца XX века, обращаясь к вечному образу Дон Хуана, он включается во вневременную донхуановскую парадигму и вступает в диалог с некоторыми предыдущими интерпретациями образа. Анализ научных работ помог прийти к следующим выводам. Образ Дон Хуана сформировался на пересечении истории и мифа. К фольклорным источникам следует относить испанские легенды, романсы и предания о насмешнике, оскорбившем череп(статую), и обольстителе, прожигавшем жизнь в любовных авантюрах и дуэлях. Исторические прототипы включают в себя наказанного грешника дона Хуана Тенорио и раскаявшегося монаха дона Мигеля де Маньяра. Тем не менее, на формирование образа Дона Хуана также большое влияние оказала эпоха Барокко, а именно – дух барочной Севильи XVII века.

Для осуществления предпереводческого анализа мы также ознакомились с особенностями творчества автора и выявили, что Севилья представляла наибольший интерес для Х.М. де Мены. Он специализировался на севильской истории и культуре, стремился разрушить популярные мифы и раскрыть

истинное значение города для испанской и мировой культуры. Это обуславливает ярко выраженное историческое начало в тексте легенды. Другая важная особенность – авторская стилизация эпохи Барокко, которая прежде всего проявляется в сложном синтаксисе и крайней экспрессивности лексического состава. Так как коммуникативное задание автора – погрузить читателей в атмосферу жизни Севильи XVII века, которая сформировала истинного, подлинного Дона Хуана, стратегия перевода была направлена на воссоздание духа барочной Севильи и передачу национального колорита культуры. Это связано с тем, что автор утверждает национальную принадлежность Дон Хуана: он – дитя Севильи XVII века, персонаж истинно испанский.

Трудности перевода были прежде всего связаны с культурными реалиями, для передачи которых чаще всего использовался прием транскрибирования, и лишь иногда – лексической замены. Для раскрытия культурных смыслов, мы также обращались к переводческому комментарию, который способствовал пояснению важных явлений духовной и материальной культуры Испании. Работа над сохранением формы текста оригинала включала в себя трансформации смешанного типа, т.к. изменения были представлены на разных уровнях языка (морфологическом, лексико-семантическом, грамматическом, синтаксическом). Работа над переводом текста помогла выявить отличительные черты культуры Испании, которые еще больше раскрылись в процессе анализа авторской интерпретации образа Дона Хуана Тенорио.

Уникальность авторской репрезентации образа состоит в том, что его порождает дух города: специфика культурно-исторических мест, стиль жизни, традиции и обычаи горожан. В этом бурлящем и богатом на контрасты городе рождается тройственный образ Севильского Насмешника: его формируют три молодых кабальеро, которые транслируют основные черты вечного образа и

показывают разные пути интерпретации и развития Дон Хуана в литературной традиции. Дон Хуан в тексте легенды – персонаж полуисторический, полULEГЕНДАРЬНЬИ. Автор создает такой образ за счет органичного переплетения объективного и субъективного, реального и вымышленного. Подлинность созданного образа создается за счет использования историзмов и тщательного описания топонимов, которые и по сей день формируют облик города. Использование иронии помогает задать тон всего повествования – это не более чем игра, насмешка. Тем не менее в тексте также чувствуется трагический пафос, который достигается за счет композиционного приема усиления: все трое шутников борются с необратимостью пророчества и все трое умирают, наказанные судом божьим. Высокий тон повествования создается за счет использования преимущественно книжной лексики. Тем не менее, встречается и смешение стилей, создающее комический эффект и раскрывающее линию Насмешника. Театральность передается с помощью слов-реалий, создающих колорит испанской - прежде всего севильской - культуры. Мотив быстротечности бытия, непредсказуемости жизни реализуется во многом благодаря использованию смыслового эллипсиса и особенностям композиции: прием монтажа позволяет автору резко переходить от трагичных событий к веселью и празднику, от прошлого к настоящему. Таким образом, создается ощущение стремительного течения времени, где постоянным является лишь сам город – памятник культуры и хранитель истории. Экспрессивность и эмоциональность образа достигается за счет использования различных изобразительно-выразительных средств, среди которых – метафора, эпитеты, зевгма, противопоставление, смысловой оксюморон, параллелизм, анафора, символы и парафраз. Автор также активно использует инверсию, отдает предпочтение лексике с высокой степенью эмоциональности. Его Дон Хуан – это сочетание несочетаемого. На разных уровнях языка использование контрастов создает эмоциональный накал, а также глубину и неисчерпаемость

образа. Отсылки к библейским и языческим сюжетам создает новые смыслы, включая образ Дона Хуана в канву богатой и многослойной культуры Севильи – одного из самых старинных городов Испании, история которого насчитывает 3 000 лет.

Наконец, стоит отметить, что анализ особенностей языковой репрезентации образа позволяет сделать вывод о том, что выдвинутая нами гипотеза подтвердилась: Х.М. де Мена действительно сохранил основные составляющие образа Дона Хуана (линию Насмешника и Обольстителя, игровое начало, вольное поведение), а также обогатил его новыми культурными смыслами, позволяя посмотреть на вечный образ с неожиданных ракурсов и через него глубже понять специфику испанской культуры, в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Л.М. Объект и предмет современного переводоведения//Вест. Перм. ун-та. Иностранные языки и литературы. 2008. №5(21). С.85-89.
2. Алимova М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста//Вест. РУДН. Русский и иностранный языки и методика их преподавания. 2012. №2. С. 47-52.
3. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 136–137.
4. Ахмедова С.Н. Особенности перевода художественных текстов // Филология и литературоведение. 2014. №8. URL: <http://philology.snauka.ru/2014/08/888> (дата обращения: 12.05.2020)
5. Багдасарова А.А. «Мой верный друг, мой ветреный любовник...» (о фольклорных источниках легенды о Дон Жуане)//Научная мысль Кавказа. 2008. №3. С.63-39.
6. Багно В.Е. Дон Жуан. // Пушкинская энциклопедия, электронное издание ИРЛИ РАН, 2006. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/bagno-don-zhuan.htm> (дата обращения: 19.05.2020)
7. Багно В.Е. Расплата за своеволие, или воля к жизни//Миф о Дон Жуане. СПб.: Corvus, 2000. С.5-21.
8. Бархурдаров, Л.С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: «Международные отношения», 1975. 240 с.
9. Бекасова С.А. Дон Жуан романтической эпохи//Урал. фил. вест. // Драфт: молодая наука. 2005. №5. С.21-28.
10. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике// Вест. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. 2009. №35(173). С.20-25.

11. Боровицкая Е.И. Корреляция понятий «художественный образ» и «лингвокультурный типаж»// Научный журнал КубГАУ. Филологические науки. 2017. №128(04). С.1-12.
12. Ведюшкин В.А., Попова Г.А. Испания XVI-XVII вв: Энциклопедия. Всемирная история. 2017. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/ispaniia_xvi_xvii_vv_chast_1 (дата обращения: 20.05.2020)
13. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/zaglavie-literaturno-khudozhestvennogo-teksta-antologiya-i-poetika/read> (дата обращения: 25.05.2020)
14. Виноградов В.С. Введение в переводоведение. (общие и лексические вопросы)/В.С. Виноградов. М: Изд-во Ин-та общего среднего образования РАО, 2001. С. 224
15. Галеева Н.Д. Параметры художественного текста и перевод: Монография. Тверь: ТвГУ, 1999. 155 с.
16. Гачечиладзе, Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Гачечиладзе. М.: Советский писатель, 1972. 91 с.
17. Головина Е.В. Категория «художественный женский образ» в лингвистике и литературоведении// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 11(65). С. 100-103.
18. Гуо Х. Особенности дискурса художественного произведения //Молодой ученый. 2017. № 20 (154). С.483-486.
19. Ершова И.В. Золотой век испанской культуры. 2019. URL: https://postnauka.ru/Zolotoi_vek/96581 (дата обращения: 20.05.2020)
20. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Жанровые признаки легенд. 2002. URL: <http://www.textologia.ru/literature/russkiy-folklor/neskazochnaja->

[proza/zhanrovie-priznaki-legend/3293/?q=471&n=3293](http://proza.zhanrovie-priznaki-legend/3293/?q=471&n=3293)

(дата обращения:

20.02.2020)

21. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика: учеб. СПб.: ООО «Иньязиздат», 2006. 544 с.
22. Кваскова. Л.В. Основы функциональной грамматики: коммуникативно-прагматический аспект: Монография/ Л.В. Кваскова. М.: МПГУ, 2016. 160с.
23. Киктева К.Д. Раскаявшийся соблазнитель в религиозно-фантастической драме Хосе Соррилы «Дон Хуан Тенорьо»//Вест. Моск. ун-та. Филология. 2017. №3. С.138-145.
24. Козловская Е.В. Мотивы библейских сказаний в испанской мифологии// Гуманитарные исследования. 2017. № 4(17). С. 87-90.
25. Козловская Е.В. Функционирование мифологем испанского языка в лингвокультурном контексте//Гуманитарные исследования. 2018. № 4(21). С. 62-65.
26. Козловская Е.В. Этапы формирования испанской мифологической картины мира// Вест. Челяб. гос. ун-та. 2017. № 3(399). С. 41-43.
27. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В.Н. Комиссаров. М.: Высш.шк., 1990. 253 с.
28. Лим В.Н. Переводческие трудности перевода художественного текста с корейского языка на русский язык//Уч. заметки ТОГУ. 2017. №1. С. 267-269.
29. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. / Ю.М. Лотман. М.: Искусство, 1970.
30. Маслова В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. М.: Академия, 2007. 208 с.
31. Мифологический словарь /под ред. Е. М. Мелетинского. М.: БРЭ, ЛАДА-МАКОМ, 1992. 424 с.

32. Мифы народов мира: Энциклопедия. 2008. 672с. URL https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf (дата обращения: 16.02.2020)
33. Нудельман М.А. Художественный текст как объект современного переводоведения// Вест. Мичуринского ГАУ. Филология. 2009. URL: http://www.rusnauka.com/5_NMIV_2009/Philologia/40801.doc.htm (дата обращения: 21.05.2020)
34. Онорин В.В. Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX-XX веков//Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. №6(12). С. 139-142.
35. Пискунова С.И. Золотой век в испанской литературе. URL: https://megabook.ru/article/Zolotoi_vek_v_ishpanskoi_literature.html (дата обращения: 20.05.2020)
36. Погребная Я.В. Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан»//Науч. эл. жур. Артикульт. 2018. №29. С.129-135.
37. Погребная Я.В. Типология интерпретаций образа Дон Жуана//Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №9(63). С. 41-45.
38. Постникова Е.А. Художественный образ в сравнении со смежными понятиями в филологии//Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. №1(31). С.147-149.
39. Разумовская В.А. Переводимость культурной информации и стратегии художественного перевода//Вест. СПбГУ. 2016. Вып.4. С.110-120.
40. Разумовская В.А. Художественный образ как единица перевода: Булгаковская Маргарита//Вест. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. 2014. №6(335). С. 26-31.

41. Савчук И.П. Жанр легенды в аспекте лингвистического исследования//Научный альманах. 2015. Вып. 12. С. 403-406.
42. Савчук И.П. Функционирование частей речи в текстах легенд// Вест. Югор. гос. ун-та. 2016. Вып. 1(40). С.9-14.
43. Самарская Т.Б., Мартиросьян Е.Г. Художественный дискурс: специфика составляющих и особенности организации художественного текста//Вест. РГТЭУ. 2012. URL: <http://journal.kfrgteu.ru/files/1/2012.10.20.pdf> (дата обращения: 20.04.2020)
44. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода. М.: Восток-Запад, 2006. 302 с.
45. Седых А.П., Куган Е.И. Коммуникативно-когнитивные особенности художественного дискурса и наука о языке//Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2015. №4. URL: <http://rllinguistics.ru/journal/article/590/> (дата обращения: 16.05.2020)
46. Сиривли М.А., Кан В.А. Некоторые проблемы перевода художественных текстов//Lingua mobilis. 2013. №7. С. 68-73.
47. Солодилова И.А. Смысл художественного текста. Художественный образ как актуализатор смысла: учеб. для студ. III к. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. 153 с.
48. Старостина Н.А. Особенности перевода художественной литературы. URL <http://lingvotech.com/osobennperevodaxydliter> (дата обращения: 20.02.2020)
49. Томберг О.В. Лингвокультурологические аспекты исследования художественного образа// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 5. С.183-185.
50. Тулякова Н.А. Литературная легенда: жанровые идентификаторы и формообразующие признаки// Вест. РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. №2. С. 33-44.

51. Тюленев С.В. Теория перевода: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2004. 336 с.
52. Фурсова И.Н. Специфика перевода художественного текста. URL: <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles/2015/fursova.html> (дата обращения: 15.05.2020)
53. Чернова С.В. Художественный образ: к определению понятия// Вест. Вятск. гос. гум. ун-та. Филология. 2014. С. 109-115.
54. Эльфонд И.Я. Барокко, литература: Энциклопедия. Культура и образование. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BAROKKO_LITERATURA.html (дата обращения: 20.05.2020)
55. Correal F. Muere José María de Mena, que convirtió Sevilla en un género literario. Diario de Sevilla. 2018. URL: https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Muere-Jose-Maria-Mena-Sevilla_0_1284772099.html (дата обращения: 23.05.2020)
56. Cuesta V.U. *El Burlador de Sevilla* o la dramatización barroca de Don Juan. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. 1025 p.
57. Mena J.M. Tradiciones y leyendas sevillanas. Barcelona: Plaza & Janes Editoriales, 2007. 320 p.
58. Roldán F.N. La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro. Madrid: Silex, 2004. P.9-15.URL: https://books.google.ru/books?id=2M5gcR_e5gsC&printsec=frontcover&dq=vida+en+Sevilla++del+siglo+XVII&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj9qTPhMXpAhWZwcQBHRQzCwgQ6AEIXTAF#v=onepage&q=vida%20en%20Sevilla%20%20del%20siglo%20XVII&f=false (дата обращения: 20.05.2020)
59. Rosado I. O. De El burlador de Tirso al Don Juan de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales. TFM. 2014. 176 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103522.pdf?repositoryId=417> (дата обращения: 19.05.2020)

60. Ruiz.A.P. De la Sevilla del siglo XVI. URL: <https://personal.us.es/alporu/histsevilla/sevillasiglo16.htm> (дата обращения: 25.05.2020)
61. Tena P. José María de Mena y la reconquista cristiana desde el seno del Emirato de Córdoba. LibertadDigital. 2018. URL: <https://www.libertaddigital.com/cultura/historia/2018-10-10/pedro-de-tena-jose-maria-de-mena-y-la-reconquista-cristiana-desde-el-seno-del-emirato-de-cordoba-86132/> (дата обращения: 23.05.2020)
62. Villanueva F.M. Orígenes y elaboración de “El Burlador de Sevilla”. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996. 195 p.

SUCESO TRÁGICO DEL AUTÉNTICO DON JUAN TENORIO

En la Sevilla del siglo XVII, en que entraba el oro de América en los célebres «convoyes de la plata» o «flota general de Indias», la facilidad de la riqueza dio lugar a una gran relajación de las costumbres, hasta el punto de que algunos cronistas llamaron a nuestra ciudad «la Babilonia del pecado». En este ambiente, la juventud se mostraba afanosa de placeres, alborotada y violenta. Tanto los días corrientes en las famosísimas «casas de la gula», donde se comía, se bebía y se amaba a destajo, como en los grandes días de fiesta, con corrida de toros en la plaza de San Francisco, *carrousel* a caballo por todas las calles céntricas, y finalmente baile, sarao y máscaras en algunos de los palacios principales, una numerosa pléyade de jóvenes caballeros de las más linajudas familias hacían gala de su gallardía, de su donaire y de su liviandad, a pesar de las predicaciones de algún exaltado y ascético fraile, que desde el púlpito de los Mínimos o del de los Descalzos, tronase contra tanta ligereza.

Junto con la dilapidación, la gula y la lujuria, abundaba en Sevilla la ira, pues como cada cual llevaba espada, al menor pique de amor propio salían a relucir los aceros, y raro era el día en que en Sevilla no morían uno o dos caballeros acuchillados en desafío.

Uno de los mozos más enamorados y más espadachines de Sevilla era don Pedrito Ribera, de la ilustre familia de los Ribera, marqueses de Tarifa, marqueses de la Torre, duques de Alcalá y duques de Medinaceli. El joven Ribera, mancebo de gentil apostura, lindo rostro y pocos escrúpulos, tenía escandalizada la ciudad con sus pependencias, amoríos y audacias, alborotando por doquiera.

En cierta ocasión urdió una pesada burla contra el obispo auxiliar, que era don Luis Camargo, el cual vivía en la Alameda de Hércules a su comienzo, conforme se entraba por el lado del Hospital del Amor de Dios.

Era medianoche cuando llegaron a la Alameda don Pedrito Ribera, sus amigos don Juan de Hiestrosa, conde de Arenales, y don Lorenzo Miranda; acompañaban a los tres jóvenes unas cuantas mozas de vida alocada, con quienes iban corriendo su nocturna juerga. Al llegar ante la puerta de la casa del obispo, dijo don Pedrito:

-Vamos a divertirnos sacando a Su Ilustrísima de la cama en paños menores.

Y desenvainando la espada comenzó a golpear con ella en las piedras del muro para que hiciese ruido. A continuación dio un gran grito diciendo: «¡Ay, que me han muerto!». En seguida se agarró al aldabón y empezó llamar a la puerta insistentemente mientras voceaba:

-Eh, señor obispo, señor obispo; salga Su Ilustrísima apriesa, que aquí hay un hombre agonizando y pide confesión.

El obispo, celoso de su ministerio, se echó abajo de la cama y, en camión como estaba, sin meterse más que las zapatillas, echándose la estola por los hombros, bajó las escaleras y salió a la calle para dar la absolución al moribundo que le habían dicho. Pero apenas pisó el umbral, cuando en la oscuridad le asieron entre todos y con gran algazara le llevaron hasta el pilón que había entre las dos columnas de Hércules de la Alameda y allí le dieron un chapuzón entre carcajadas.

El obispo, que era viejo y prudente, no protestó, sino que les dijo con calma:

-Por este desacato a mi persona eclesiástica os podría hacer ahorcar, pero no es preciso que apele a la justicia de los hombres, porque antes de un año los tres habréis muerto, castigados por la justicia de Dios.

No se impresionaron lo más mínimo los tres mancebos, sino que con sus compañeras de diversión continuaron su camino.

Sin embargo, al día siguiente se supo la noticia en Sevilla y todo el vecindario se espantó, tanto del sacrílego atrevimiento de los tres jóvenes como de la tremenda profecía que les había hecho el obispo. Aunque se susurraba quiénes habían sido los autores del hecho, nadie se atrevió a prenderlos, porque los tres eran personas de familias importantes, y aunque los vecinos del barrio contaron el caso a la justicia, el obispo no quiso ratificarlo, así que quedó el asunto sin diligenciar.

Esto ocurría en febrero. Un mes más tarde, durante las fiestas de Carnavales, que en Sevilla eran de gran animación y lucimiento, haciéndose el paseo de coches por la Alameda (paseo principal de aquel tiempo en que aún no existían los jardines de las Delicias, ni el parque de María Luisa, ni los jardines de Murillo), el caballero don Lorenzo de Miranda iba a caballo, piropeando a unas damas que paseaban en su coche, y otro galán, molesto, le desafió. Sacaron las espadas, y el Miranda cayó muerto, precisamente junto a las columnas de Hércules.

Unos meses más tarde, don Pedrito Ribera, que ya hemos dicho era tan enamorado como audaz, comenzó a enamorar a una panadera, mujer de grandísima belleza, pero casada, que vivía en un horno de cocer pan situado al final de la Alameda, en la cuesta donde empieza la calle Calatravas. Sin preocuparse del marido ni del escándalo público, acudía don Pedrito de Ribera por las tardes a hablar con la panadera, y a veces se la llevaba montada a la grupa de su caballo, a merendar a alguno de los ventorros que había en la orilla del río, por la Barqueta, o hacia San Jerónimo.

Cierta tarde, el panadero se enfrentó a Pedrito Ribera, y como éste sacase la espada para castigarle, un mozuelo de doce años que estaba en la panadería salió corriendo hacia las Lumbreras y entró por la calle Arte de la Seda, gritando:

-¡Que matan al panadero de las Calatravas!

Unos tejedores de seda, que eran compadres o parienetes del panadero, empuñando los «guisques», especie de leznas o agujones con mango que se utilizan para el tejido de los tapices, bajaron por las Lumbreras, y se dirigieron a la explanada de la Cruz del Rodeo. Esta explanada, que ocupaba el lugar donde empieza la calle Calatravas, se llamaba la Cruz del Rodeo, porque allí había una cruz de piedra, en donde daban el rodeo o vuelta las procesiones del barrio de San Lorenzo, y las del Omnium Sanctórum, por ser el límite de separación de ambas parroquias.

Los sederos, armados con sus «guisques», atacaron a don Pedrito Ribera, el cual se amparó de espaldas contra la cruz de piedra, mientras jugaba con la espada para defenderse. Así se mantuvo durante un rato, batiéndose contra todos, y consiguió herir a alguno, pero al fin el número pudo más y en los mismos escalones de la cruz le acuchillaron hasta darle muerte.

De esto hay una sumaria que se siguió por la Real Audiencia, en la que constan puntualmente los nombres de los matadores, a saber: Cristóbal de Paredes, que era el marido de la panadera; Galindo, su compadre, tejedor del arte de la seda; Navarro, mozo de mulas, su pariente. Al Paredes le condenaron a la horca, no por la muerte de don Pedrito Ribera, sino por la muerte de su mujer, a la cual, según consta por testimonio, le cortó la cabeza con una navaja cabriterera. El Galindo y el mulero Navarro, aunque se probó que uno de ellos le había metido el «guisque» por un costado a don Pedrito Ribera, no salieron demasiado mal librados, pues los condenaron a diez años de galeras, y por buena conducta y haber participado su barco en la defensa contra los ingleses en La Coruña cumplieron solamente la mitad. El ahorcamiento de Cristóbal Paredes se verificó en la misma plazuela del Rodeo, en vez de en la plaza de San Francisco, y como a todos los parricidas, después de ahorcado lo metieron en una cuba de madera que llevaba pintados los animales que señalan *Las*

Partidas: un perro, un mono, un cerdo y un basilisco, y así le echaron al río, sacándole luego los hermanos de la caridad para enterrarle.

El tercero de los caballeritos del grupo, don Juan de Hínestrosa, conde de Arenales, asustado por la mala muerte de sus dos amigos, acudió al obispo, se echó a sus pies y llorando de arrepentimiento le pidió perdón. Sin embargo no se libró de la profecía, porque algún tiempo después, cuando estaba en el teatro viendo una comedia, le acometió de súbito un mal de apoplejía, y ni siquiera dio tiempo a llevarle a su casa, pues sus criados le sacaron del Corral de Comedias de la Montería, y viendo que se ahogaba por momentos le metieron en la casa del marqués de la Fuente, en la esquina de la calle Borceguinería, actual Mateos Gago, y allí murió en pocos instantes.

La familia de don Pedrito Ribera, por expiación de sus pecados y sufragio de su alma, hicieron quitar la Cruz del Rodeo y poner en su lugar una capilla que todavía hoy existe, que se llama capilla de la Virgen del Carmen que, como queda dicho, está a la entrada de la calle Calatravas en su acera izquierda. Capilla donde se dice todavía una misa al año, y en la que radica una Hermandad de la Virgen del Carmen y Ánimas del Purgatorio.

Posteriormente, la imaginación popular, mezclando el mito de don Juan Tenorio, creado por Tirso de Molina, con la realidad de la vida y muerte de don Pedrito Ribera, ha hecho de ambos personajes uno solo, y en versiones sucesivas de la obra teatral se ha añadido a las aventuras de don Juan Tenorio el haber robado una monja de la calle Calatravas, cuando en realidad fue una panadera; y la profecía auténtica del obispo ultrajado ha venido a identificarse en la ficción teatral con el aviso de la próxima muerte que don Juan recibe de ultratumba.

Ojalá que en la actual fiebre de derribos de edificios antiguos que hoy padece Sevilla no cometan la barbaridad de derribar la capillita del Carmen, de la calle

Calatravas, testimonio de un suceso tan destacado de la vida sevillana, y que ha tenido tal resonancia en la literatura dramática y la ópera.

ТРАГИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ ПОДЛИННОГО ДОНА ХУАНА ТЕНОРИО

В Севилье XVII века, куда на прославленных «серебряных флотилиях», или же «флотилиях Индий», стекалось золото из Америки, легкость обогащения привела к такой распущенности нравов, что некоторые историки прозвали наш город «Вавилоном греха¹». В такой обстановке молодежь была охоча до удовольствий, разгула и насилия. Будь то обычный день, когда в хваленых «притонах греха» ели, пили и любили сверх всякой меры; или же знаменательное торжество с корридой на площади Сан-Франциско, каруселями на каждой центральной улице и, конечно же, танцами, придворным sarao² и масками в каком-нибудь из главных дворцов – многочисленная плеяда молодых кабальеро из самых знатных семей щеголяла своей доблестью и нарядом, благородством и легкомыслием, вопреки проповедям какого-нибудь экзальтированного строгого священника, который разражался негодованиями по поводу такой ветрености.

Вкупе с расточительством, чревобесием и сладострастием, в Севилье царил ярость, ибо каждый имел при себе шпагу, в случае малейшего оскорбления обнажалась сталь, и редок был день, когда в Севилье не умирали один или два кабальеро, будучи заколотыми на дуэли.

Одним из главных обольстителей и скандалистов Севильи был дон Педрито Рибера, потомок знатного рода Рибера, маркизов Тарифы, маркизов де Ла-Торре, герцогов Алькалы и герцогов Мединасели. Молодой Рибера, человек изящной наружности, с очаровательным лицом и практически полным

¹ В христианской и иудейской эсхатологии Вавилон идентифицируется с «городом грехов», символом безнравственности и обителью разврата. (Прим. пер.)

² В Испании XVII в. так называли придворное празднование с танцами, в котором участвовали знатные персоны. (Прим. пер.)

отсутствием совести, будоражил город своими любовными и дуэльными похождениями, а также дерзкими выходками; безобразничал всюду.

Однажды замыслил он учинить злую шутку с викарным епископом, доном Луисом Камарго, который жил на площади Аламеда-де-Эркулес³. Дом его находился в самом начале площади, потому вход был со стороны госпиталя Дель-Амор-де-Диос.

Наступила полночь, когда прибыли на площадь Аламеда-де-Эркулес Педрито Рибера и его друзья: дон Хуан де Инестроса, граф Ареналес, и дон Лоренсо Миранда, в сопровождении нескольких девиц, с которыми они предавались ночному разгулу. Как только оказались они перед дверью дома епископа, сказал дон Педрито:

- Мы здорово развлечемся, вытащив его Преосвященство из постели в одном нижнем белье.

И, вынув из ножен шпагу, начал он колотить ей по каменной стене, чтобы разбудить епископа. Затем издал страшный вопль, воскликнув: «Ай, меня убили!». Тут же схватился за ручку двери и начал настойчиво стучать и кричать:

-Сеньор епископ, сеньор епископ, выйдите поскорее, Ваше Преосвященство, тут человек умирает в мучениях и хочет исповедаться.

Епископ, который подходил к своей службе ревностно и усердно, соскочил с кровати и, как был - в ночной рубашке - не надев на себя ничего кроме домашних туфель, накинул на плечи епитрахиль, спустился вниз и

³ Alameda de Hércules (досл. Тополиный сад Геркулеса) – старинный севильский сад, в котором расположены две колонны, взятые из руин древнего римского храма, предположительно посвященному Геркулесу. По этой причине автор называет их «колоннами Геркулеса». Согласно приданию, именно Геркулес основал Севилью. (Прим. пер.)

выбежал на улицу, чтобы даровать прощение умирающему, о котором ему сказали. Однако, как только он ступил на порог, в темноте его схватили несколько человек, с шумом и гоготом потащили к водоему, который находился между колоннами Геркулеса на площади Аламеда, и там, хохоча, окунули его голову в воду.

Епископ, который был старым и целомудренным, не протестовал и лишь спокойно изрек:

-За такое оскорбление моей священной персоны я мог бы добиться того, чтобы вас повесили, однако нет необходимости обращаться к суду людскому, ибо до конца этого года вы трое умрете, наказанные судом Божиим.

На молодых людей это не произвело ни малейшего впечатления, и они вместе с девицами продолжили свой путь ночных развлечений.

Тем не менее, на следующий день новость разлетелась по всей Севилье, и местные жители были в ужасе как от богохульной выходки троих молодых людей, так и от страшного пророчества епископа. Несмотря на то, что ходили слухи о том, кто были зачинщиками этой проделки, никто не осмелился их арестовать, так как все трое были из влиятельных семей. И несмотря на то, что жители этого района обратились в суд по поводу этого случая, епископ не изъявил желания подтвердить случившееся, так что дело дальше не продвинулось.

Происходило это все в феврале. Одним месяцем позднее, во время праздничных карнавалов, которые в Севилье отличались невероятной живостью и блеском, вереница экипажей проходила по Пасео-де-ла-Аламеда (главному бульвару в те времена, на котором еще не было ни сада Хардин-де-Лас-Делисиас, ни парка Марии Луисы, ни сада Хардин-де-Мурильо). Кабальеро дон Лоренсо де Миранда ехал верхом на лошади, заигрывая с дамами, которые были

в его карете, и другой оскорбленный галán⁴ вызвал его на дуэль. Они обнажили шпаги, и Миранда пал мертвым у подножья тех самых колонн Геркулеса.

Несколькими месяцами позднее дон Педрито Рибера, который, как мы уже сказали, был в равной степени обольстительным и бесстрашным, принялся соблазнять одну булочницу, женщину невероятно красивую, однако замужнюю, которая жила в пекарне в конце бульвара Ла-Аламада на склоне, где начиналась улица Калатравас. Не заботясь ни о муже, ни об общественном осуждении, приходил дон Педрито де Рибера вечерами поговорить с булочницей, а иногда возил ее на своей лошади в какую-нибудь закусную на берегу реки, недалеко от моста Баркета или в районе Сан-Херонимо.

Однажды вечером булочник столкнулся лицом к лицу с Педрито Рибера и обнажил шпагу, чтобы покарать его, когда мальчишка двенадцати лет выбежал из булочной по направлению улицы Лас-Лумбрерас и оказался на улице Арте-де-ла-Седа, восклицая:

-Убивают булочника из Калатравы!

Несколько ткачей шелка, которые приходились приятелями или родственниками булочнику, схватили «гискес» (guisques) - разновидность шила с рукояткой, использовавшиеся для создания настенных ковров - спустились по улице Лас-Лумбрадас и направились на эспланаду Ла-Крус-дель-Родео. Эта эспланада, с которой начиналась улица Калатравас, называлась Ла-Крус-дель-Родео (с исп. cruz – крест, rodeo – хождение вокруг. - Прим. пер.), потому как был там каменный крест, вокруг которого проходили религиозные процессии церкви района Сан Лоренсо и церкви Омниум Санкторум, так как это место являлось границей двух церковных приходов.

⁴ Галанами (исп. Galán) в испанской культуре принято называть мужчин, не отличающихся постоянством в любви, дамских угодников и соблазнительей. (Прим. пер.)

Ткачи, вооруженные «гискес», атаковали дону Педрито Риберу, который, опершись спиной о каменный крест, маневрировал шпагой, чтобы защититься. Так он продержался какое-то время, сражаясь против всех сразу, и даже ранил одного, однако в конце концов численное превосходство соперников взяло свое, и прямо у подножия креста его закололи насмерть.

По этому случаю Королевской аудиенцией был составлен протокол, в котором четко прописаны имена убийц: Кристобаль де Паредес, муж булочницы; Галиндо, его приятель и ткач шелка; Наваро, конюх, его родственник. Паредеса приговорили к виселице за убийство, но не Педрито Риберы, а своей жены, которой, согласно показаниям свидетелей, он отрубил голову посредством испанского ножа – наваха кабритера. Галиндо и конюх Наварро - хоть и было доказано, что один из них нанес своим «гиске» ранение Дону Педрито Рибера - вышли из ситуации без таких тяжелых последствий, потому как они были осуждены на галеры сроком на десять лет и, благодаря своему хорошему поведению и участию в военно-морской битве против англичан при Ла-Корунье, отбыли в ссылку только половину срока. Кристобаль Паредес был казнен через повешение на той же площади Ла-Крус-дель-Родео, вместо площади Сан Франциско. Как и всех убийц родственников, после повешения его поместили в деревянный гроб с изображением предписанных сводом законов *Лас Партидас* животных: собаки, обезьяны, свиньи и василиска. В таком виде Паредес был брошен в реку, а позже братья милосердия достали его тело из воды, чтобы похоронить.

Последний из трех кабальеро, дон Хуан де Инестроса, граф Ареналес, испугавшись зловещей смерти своих приятелей, устремился к епископу, бросился ему в ноги и, плача в раскаянии, попросил прощения. Тем не менее, это не остановило пророчества, ибо через некоторое время, когда дон Хуан смотрел комедию в театре, у него внезапно случился такой тяжелый приступ

апоплексии, что даже не было времени отвести его домой, так что слуги вытащили своего кабальеро из Корраля-де-Комедиас-де-ла-Монтерия и, увидев, что тот задыхался все сильнее, отнесли его в дом маркиза де ла Фуэнте на углу улицы Борсегинерия, которая в настоящее время носит название Матеос Гаго, где он и умер в считанные мгновения.

Семья дона Педрито Риберы для искупления его грехов и спасения души распорядилась убрать каменный крест с площади Ла-Крус-дель-Родео и построить на его месте часовню под названием Капилья-де-ла-Вирхен-дель-Кармен, которая и по сей день существует. Говорят, ее можно найти по левую сторону в начале улицы Калатравас. В этой часовне до сих пор раз в год служат мессу, которая посвящена Братству де-ла-Вирхен-дель-Кармен и Молитве по Усопшим⁵.

Впоследствии, народное воображение, смешав миф о доне Хуане Тенорио, созданный Тирсо де Молина, с реальной историей о жизни и смерти дона Педрито Риберы, соединило этих двух персонажей в единый образ. В последующих драматических интерпретациях к приключениям дона Хуана Тенорио также добавилось похищение монашки с улицы Калатравас, тогда как на самом деле это была булочница. А настоящее пророчество оскорбленного епископа театральным вымысел отождествил с предупреждением о скорой смерти, которое дон Хуан получает от статуи.

Надеюсь, в Севилье, где сейчас лихорадочно сносят старинные здания, это варварское разрушение не коснется часовенки Де-ла-Вирхен-дель-Кармен с улицы Калатравас – памятника случаю настолько значимому в жизни Севильи,

⁵ Автор использует название «Ánimas de Purgatorio» (с исп. «Душам Чистилища»). Это католическая молитва, в которой верующие просят о спасении душ умерших людей, которые, согласно католическому вероучению, находятся в Чистилище и нуждаются в очищении от последствий грехов, совершенных при жизни (Прим. пер.)

улицы Калатравас – памятника случаю настолько значимому в жизни Севильи, что он нашел сильный отклик в драматической литературе и опере.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Средство выразительности	Текст оригинала	Текст перевода
Общие характеристики		
Ирония	Vamos a divertirnos sacando a <i>Su Ilustrísima</i> de la cama en paños menores.	Мы здорово развлечемся, вытащив <i>его Преосвященство</i> из постели в одном нижнем белье.
	El obispo, celoso de su ministerio, se echó abajo de la cama y, en camisión como estaba, sin meterse más que las zapatillas, echándose la estola por los hombros, bajó las escaleras y salió a la calle para <i>dar la absolución al moribundo</i> que le habían dicho.	Епископ, который подходил к своей службе ревностно и усердно, соскочил с кровати и, как был - в ночной рубашке - не надев на себя ничего кроме домашних туфель, накинул на плечи епитрахиль, спустился вниз и выбежал на улицу, чтобы <i>даровать прощение умирающему</i>
	don Pedrito Ribera, que ya hemos dicho era tan enamorado como audaz, comenzó a enamorar a una panadera, <i>mujer de grandísima belleza, pero casada</i>	дон Педрито Рибера, который, как мы уже сказали, был в равной степени обольстительным и бесстрашным, принялся соблазнять одну булочницу, <i>женщину невероятно красивую, однако замужнюю</i>

Сложность и изоощренность структур предложений	El Galindo y el mulero Navarro, aunque se probó que uno de ellos le había metido el «guisque» por un costado a don Pedrito Ribera, no salieron demasiado mal librados, pues los condenaron a diez años de galeras, y por buena conducta y haber participado su barco en la defensa contra los ingleses en La Coruña cumplieron solamente la mitad.	Галиндо и конюх Наварро - хоть и было доказано, что один из них нанес своим «гискес» ранение дону Педрито Рибера - вышли из ситуации без таких тяжелых последствий, потому как они были осуждены на галеры сроком на десять лет и, благодаря своему хорошему поведению и участию в военно-морской битве против англичан при Ла-Корунье, отбыли в ссылке только половину срока.
Книжная лексика	<i>pues</i> como cada cual llevaba espada	<i>ибо</i> каждый имел при себе шпагу
	por <i>expiación de sus pecados</i>	для <i>искупления</i> его <i>грехов</i>
	castigados por <i>la justicia de Dios</i>	наказанные <i>судом</i> <i>Божьим</i>
Дух Севильи: традиции и стиль жизни		
Слова-реалии	sarao	придворное сарао
	mozo de mulas	конюх
	nocturna juerga	ночной разгул
	« <i>guisques</i> », especie de leznas o agujones con mango que se utilizan para el tejido de los tapices	« <i>гискес</i> » (<i>guisques</i>) - разновидность шила с рукояткой, использовавшиеся для создания настенных ковров

	corrida de toros	коррида
	galán	галáн
Экспрессивная лексика	la juventud se mostraba <i>afanosa de placeres, alborotada y violenta</i>	молодежь была <i>охочадо</i> удовольствий и насилия
	Junto con <i>la dilapidación, la gula y la lujuria</i> , abundaba en Sevilla <i>la ira</i>	Вкупе с <i>расточительством, чревобесием, сладострастием</i> , в Севилье царила <i>ярость</i>
	durante las fiestas de Carnavales, que en Sevilla eran <i>de gran animación y lucimiento</i>	во время праздничных карнавалов, которые в Севилье отличались <i>невероятной живостью и блеском</i>
Метафора	llamaron a nuestra ciudad « <i>la Babilonia del pecado</i> »	прозвали наш город « <i>Вавилоном греха</i> »
Гипербола	raro era el día en que en Sevilla no morían uno o dos caballeros	редок был день, когда в Севилье не умирали один или два кабальеро
Контраст	al menor pique de amor propio salían a relucir los aceros	в случае малейшего оскорбления обнажалась сталь
	una numerosa pléyade de jóvenes caballeros de las más linajudas familias hacían gala de su gallardía, de su donaire y de su liviandad, a pesar de las predicaciones de algún exaltado y ascético fraile	многочисленная плеяда молодых кабальеро из самых знатных семей щеголяла своей доблестью и нарядом, благородством и легкомыслием, вопреки проповедям какого-нибудь экзальтированного строгого священника

Экспрессивный порядок слов	Un mes más tarde, durante las fiestas de Carnavales, que en Sevilla eran de gran animación y lucimiento, haciéndose el paseo de coches por la Alameda	Одним месяцем позднее, во время праздничных карнавалов, которые в Севилье отличались невероятной живостью и блеском, вереница экипажей проходила по Пасео-де-ла-Аламеда
Параллелизм	<i>Aunque</i> se susurraba quiénes habían sido los autores del hecho, nadie se atrevió a prenderlos, porque los tres eran personas de familias importantes, y <i>aunque</i> los vecinos del barrio contaron el caso a la justicia, el obispo no quiso ratificarlo, así que quedó el asunto sin diligenciar.	<i>Nesмотря на то</i> , что ходили слухи о том, кто были зачинщиками этой проделки, никто не осмелился их арестовать, так как все трое были из влиятельных семей. <i>И несмотря на то</i> , что жители этого района обратились в суд по поводу этого случая, епископ не изъявил желания подтвердить случившееся, так что дело дальше не продвинулось.
Парафраз	en las famosísimas «casas de la gula», donde se comía, se bebía y se amaba a destajo	когда в хваленых «притонах греха» ели, пили и любили сверх всякой меры
Полилексемные имена собственные	A la explanada de la Cruz del Rodeo	на эспланаду Ла-Крус-дель-Родео
	en la Alameda de Hércules	на площадь Аламеда-де-Эркулес
Образ насмешника: Дон Педро, Дон Хуан и Дон Лоренсо		
Полилексемные имена	don Pedrito Ribera, de la ilustre familia de los	дон Педрито Рибера, потомок знатного рода

	Ribera, marqueses de Tarifa, marqueses de la Torre, duques de Alcalá y duques de Medinaceli	Рибера, маркизов Тарифы, маркизов де Ла-Торре, герцогов Алькалы и герцогов Мединасели
	Juan de Hínestrosa, conde de Arenales	дон Хуан де Инестроса, граф Ареналес
	don Lorenzo Miranda	дон Лоренсо Миранда
Зевгма	mancebo <i>de gentil apostura, lindo rostro y pocos escrúpulos</i>	человек изящной наружности, с очаровательным лицом и практически полным отсутствием совести
Смысловой эллипсис	Sacaron las espadas, y el Miranda cayó muerto	Они обнажили шпаги, и Миранда пал мертвым
Парцелляция	Y desenvainando la espada comenzó a golpear con ella en las piedras del muro para que hiciese ruido. A continuación dio un gran grito diciendo: «¡Ay, que me han muerto!». En seguida se agarró al aldabón y empezó llamar a la puerta insistentemente	И, вынув из ножен шпагу, начал он колотить ей по каменной стене, чтобы разбудить епископа. Затем издал страшный вопль, воскликнув: «Ай, меня убили!». Тут же схватился за ручку двери и начал настойчиво стучать
Экспрессивный порядок слов	Uno de los mozos más enamorados y más espadachines de Sevilla era don Pedrito Ribera	Одним из главных обольстителей и скандалистов Севильи был дон Педрито Рибера
Экспрессивная лексика	<i>tenía escandalizada la ciudad con sus pendencias, amoríos y audacias</i>	<i>будоражил город своими любовными и дуэльными похождениями, а также дерзкими выходками</i>
	<i>el vecindario se espantó, tanto del</i>	<i>жители были в ужасе как от богохульной</i>

	<i>sacrilego atrevimiento de los tres jóvenes</i>	выходки троих молодых людей
	era tan <i>enamorado</i> como <i>audaz</i>	был в равной степени <i>обольстительным</i> и <i>бесстрашным</i>
Группа глаголов и существительных с семантикой развлечения и игры	alborotando por doquiera	безобразничал всюду
	urdió una pesada burla	учинил злую шутку
	quienes iban corriendo su nocturna juerga	предавались ночному разгулу
	Vamos a divertirnos	Мы здорово развлечемся
	con gran algazara le llevaron hasta el pilón	с шумом и гогомом потащили к водоему
	le dieron un chapuzón entre carcajadas	хохоча, окунули его голову в воду
	con sus compañeras de diversión continuaron su camino	вместе с девицами продолжили свой путь ночных развлечений
	jugaba con la espada	Маневрировал (играл) шпагой