

Научная статья

УДК 81'22:81'25

DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-469-483

**Театральный текст как результат трансмутации:  
соотношение первичной  
и вторичной моделирующих систем**

**Ольга Александровна Чуреева**

Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского  
Симферополь, Россия

au-room-ua@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0469-0008>

*Аннотация*

Настоящее исследование, предпринятое на материале пьесы А. П. Чехова «Чайка» и вариантов ее интерсемиотического перевода на язык сцены, посвящено рассмотрению некоторых аспектов теории текста, которые представляются важными для понимания закономерностей и особенностей процесса трансмутации. Основная цель работы состоит в том, чтобы определить дифференциальные свойства театрального текста в сравнении с художественным и выяснить, каким образом эти моделирующие системы соотносятся между собой. Анализ теоретического и практического материала позволил выделить и описать ключевые свойства текста сценического произведения (поликодовость, полиадресатность, симультанность, вариативность, имплицитность, перформативность, диалектичность), а также подчеркнуть зависимость статуса театрального текста (конкретизация или манипуляция) от его отношения к инварианту. В качестве основного критерия адекватности интерсемиотического перевода рассматривается функциональная эквивалентность, под которой понимается одинаковое воздействие драматического и театрального текстов на сознание и систему ценностей читателя-зрителя.

© Чуреева О. А., 2023

*Ключевые слова*

трансмутация, интерсемиотический перевод, театральный текст, художественное произведение, код

*Для цитирования*

Чуреева О. А. Театральный текст как результат трансмутации: соотношение первичной и вторичной моделирующих систем // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 469–483. DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-469-483

## **Theatrical Text as a Result of Transmutation: Correlation between Primary Modeling System and Secondary Modeling System**

**Olga A. Chureyeva**

V. I. Vernadsky Crimean Federal University  
Simferopol, Russian Federation

au-room-ua@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0469-0008>

*Abstract*

The research highlights those aspects of the text theory that have proved particularly essential in accommodating both the regularities and the quirks that are significant for understanding the process of intersemiotic translation. The primary goal of this research is to set out essential properties of theatrical text. The study, based on the text material of Chekhov's play 'The Seagull', provides us an opportunity to probe the mechanism of creation and existence of a theatrical text and allows us to define its specific traits. A notable pattern emerged from a close review of phenomena being question under discussion is that a status of theatrical text depends on its attitude to invariant text. It is pointed out that it is closely related to the issue of author's intention. It is emphasized that major criterion for the adequacy of intersemiotic translation is functional equivalence of signs, the same impact of fiction work and theatrical text on the cognitive sphere and value system of the reader-viewer.

*Keywords*

transmutation, intersemiotic translation, theatrical text, literary work, code

*For citation*

Chureyeva O. A. Theatrical Text as a Result of Transmutation: Correlation between Primary Modeling System and Secondary Modeling System. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 1, pp. 469–483. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-469-483

### **Введение**

Следствием интерсемиотического перевода драматического текста в театральный является семиотическая трансформация, т. е. конвертация лингвистических знаков естественного языка, кодирующих сообщение, в знаки других кодов, сохраняющие (насколько это возможно в условиях энтропии) инвариантную информацию. Процесс переориентации с вербального языка на паравербальный (жест, шум, свет, грим, музыкальное и художественное оформление и т. д.) требует особого осмысления и анализа со стороны исследователей в силу того факта, что переключение кодов влияет на запускаемые рецептивные и регулятивные механизмы управления восприятием и интерпретацией текста.

Вопрос о критерии первичности / вторичности в отношении исходного текста и его перевода находится в фокусе внимания философов и лингвистов, принадлежащих к различным научным школам. В работах, посвященных теории интерлингвистического перевода, до сих пор не наблюдается единства в подходах к решению данного вопроса. Условно в обширном кругу известных методов можно обозначить две диаметрально противоположные точки зрения: структурализм (текст первичен) и деконструктивизм (перевод текста первичен). Однако при деформации окружности, на которой расположены эти две точки зрения, обнаружится, что их кажущаяся противоположность является подтверждением одной общей идеи об амбивалентности текста-источника и текста-перевода.

Расширение поля исследования взаимодействия знаков за счёт включения в него фактов внеязыковой действительности позволило транспонировать принципы и механизмы межъязыкового перевода в плоскость метасемиотических систем. Текст драматического произведения предназначен для перевода на язык сцены и включает в себе своего рода праперевод (предполагаемый идеальный перевод), по отношению к которому словесный текст воспринимается как карта; текст пьесы проявляется, конкретизируется, актуализируется, обнаруживает себя в театральном тексте.

Данная область теории текста изучена относительно слабо, поэтому представляет большой простор для фундаментальных исследований, результатом которых должно стать практическое освоение полученных данных, разработка метода анализа драматического произведения для создания функционально эквивалентного театрального текста.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы рассмотреть театральный текст как открытую знаковую систему, обладающую особыми субстан-

циональными и функциональными качествами, обуславливающими вариативные возможности реализации интерпретационного потенциала драматического текста и осуществления адекватного интерсемиотического перевода.

### Материалы и методы

Материалом исследования послужили тексты интерсемиотического перевода пьесы А. П. Чехова «Чайка», рассмотренные сквозь призму ключевых концепций представителей структурализма, постструктурализма, деконструктивизма, рецептивной эстетики, лингвистического функционализма, отражающих проблему переключения кодов при трансформации материи текста. Работа осуществлена с использованием методов дискурсивного, когнитивного и функционального анализа. Тезисы, постулируемые в статье, иллюстрируются примерами, извлечёнными из пьесы и вариантов её сценических реализаций.

### Постановка и обсуждение проблемы

Всплеск интереса к вопросу о театральном тексте как процессе и результате трансмутации, перевода знаков одной семиотической системы в знаки другой семиотической системы или других систем, зафиксирован в 1970-е гг., когда стали появляться работы исследователей структуралистского направления (Р. О. Якобсон, Ю. М. Лотман, Р. Барт, Я. Мукаржовский, П. Пави, У. Эко и др.). Так, ещё в 1970 г. Ю. М. Лотман в работе «О структуре художественного текста» выделял в качестве особого объекта исследований тексты искусства: «Искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведения искусства – как текст на этом языке» [Лотман, 2018, с. 22].

Проблема эквивалентности, связанная с трудностями соотношения означаемых и означающих в разных семиотических системах, затрагивалась в трудах Д. Кенни, Н. Дузи, К. Шеффнер, С. Басснет и др. исследователей. При переводе текста с одного естественного языка на другой переводчик стремится к тому, чтобы найти для означаемого адекватную лингвистическую форму. Интерсемиотический перевод выводит отношения между означаемым и означающим на новый уровень в силу поликодовой природы текстов искусства, что требует поиска иных подходов. Дороти Кенни предлагает решение, в соответствии с которым целью перевода

знаков из одной системы в другую должно стать достижение не столько эквивалентности означаемых, сколько функциональной эквивалентности текстов, принадлежащих к разным семиотическим системам [Kenny, 1998, p. 78].

Трансформация одной знаковой материи (драматического текста) в другую (театральный текст) предполагает запуск процесса, в ходе которого речь, зафиксированная в графических знаках, должна быть преобразована в знаки полифонической природы. Каждый знак при такой трансформации приобретает звуковое, зрительное, временное и пространственное измерение.

Природа театрального текста обуславливает его существенные особенности, описанию которых, на наш взгляд, должно быть уделено отдельное внимание, так как изучение фундаментальных свойств театрального текста способствует пониманию возможностей адекватного интерсемиотического перевода художественного произведения на язык сцены, освоению способов его сценической конкретизации или актуализации.

Попытку очертить основные особенности театрального текста предпринимает Патрис Пави, опираясь на модели прагматики и рассматривая не столько собственно текст, сколько дискурс, под которым понимает «механизм конструирования фабулы, персонажа и текста» [Павис, 2003, с. 112]. Французский исследователь выделяет шесть характеристик данного типа дискурса, описание каждой из которых представляется довольно размытым. Такая расплывчатость, очевидно, обусловлена тем фактом, что учёный рассматривал не театральный текст, а театральный дискурс, который характеризуется большей динамичностью и нестабильностью. Именно нестабильность П. Пави считает одним из ключевых свойств театрального дискурса. Эта нестабильность, по мнению исследователя, проявляется не только в возможности трансформации текста в соответствии с ситуацией высказывания, но и в структуре самих сюжетов [Там же, с. 113]. Кроме того, отмечаются характеристики, которые могут быть определены как сценичность, диалектичность, коммуникативность, стремление к конкретизации. В свете изучения вопроса о свойствах театрального текста примечательна точка зрения Фридриха Дюрренматта, который в качестве главного функционального качества текста, предназначенного для постановки и воплощённого на сцене, называл его нацеленность на обратную связь с читателем-зрителем, способность текста вызывать определённую реакцию, побуждать к действию, удивлять [Dürrenmatt, 1972]. Данное утверждение включает в себе указание на элемент импровизации, воз-

возможность выражения имплицитной парадоксальности текста сценического произведения, которая способна производить эффект неожиданности и включения сознания читателя-зрителя в игру с новыми условиями, отличными от обыденных. Интерактивность как специфическое свойство театрального текста в большей степени может проявляться на уровне его конкретной реализации, или дискурса.

Анализ материала исследования позволил нам обозначить и описать ряд существенных дифференциальных свойств текста сценического произведения, что представляется важным для прояснения вопроса о статусе театрального текста.

### Фундаментальные свойства театрального текста

**Поликодовость.** Текст сценического произведения, в отличие от художественного текста, представляет собой сложную систему вербальных и невербальных кодов, которая формируется в процессе интерпретации поливалентных знаков. Следовательно, имеет смысл говорить о наличии двух взаимодействующих текстов: собственно лингвистического (вербального) и паралингвистического (невербального). В театральном тексте все знаки можно условно разделить на три группы: акустические (воспринимаемые органами слуха), визуальные (воспринимаемые органами зрения), эфемерные (воспринимаемые органами обоняния и кожи). Знаки в театре эмитируются одновременно, интерпретация отдельного («чистого») знака в отрыве от других исключает возможность адекватной интерпретации поликодового сообщения, поэтому интерпретации подвергается срез всех одновременно эмитируемых знаков с учётом дистрибутивных отношений. По словам Эли Розика, в текстах-представлениях вербальные высказывания всегда сопровождаются невербальными индикаторами интенции говорящего, поэтому они всегда эксплицитны («in performance-texts verbal sentences are always performed with their concomitant nonverbal indicators of intention and, therefore, are always explicit») [Rozik, 2008, p. 183].

В художественном драматическом произведении невербальные компоненты выражаются в виде сценических указаний, предназначенных для читателя (читателя-зрителя, читателя-постановщика и читателя-актёра). Для обозначения служебного текста драматического произведения в современном научном обиходе преимущественно используются такие номинации, как «паратекст» (термин Жана-Мари Томассо) и «метатекст» (термин Анны Вежбицкой). Текст, не предназначенный для вербальной

экспликации на сцене и в то же время заключающий в себе возможность такой экспликации, содержит следующие компоненты: имя автора, заглавие пьесы, список действующих лиц, интродуктивные ремарки (сеттинги), межрепликовые ремарки.

Текстовые реплики и ремарки могут быть переведены из системы графических знаков в систему акустических знаков (голос, звуки природы или предметов), кинесических (жесты, движения, позы), световых (эффект лунного света, заката или рассвета, огненных или электрических сполохов и т. д.). Например, реплика *Я слышу шаги...*, которую в пьесе А. П. Чехова произносит влюблённый Треплев, с нетерпением ожидающий появления Нины Заречной, может быть конвертирована в соответствующий кинесический знак (напряжённое положение тела человека, прислушивающегося к звукам), акустический знак (приближающийся звук торопливых лёгких шагов), знак декораций (слегка шевельнувшийся край кулисы), световой знак (луч света), ольфакторный (шлейф аромата) и т. д.

Представляется уместным привести текст упомянутой выше реплики Треплева и сопутствующий ей паратекст полностью:

Треплев (прислушивается). Я слышу шаги... (Обнимает дядю.) Я без неё жить не могу... Даже звук её шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (Быстро идёт навстречу Нине Заречной, которая входит.) Волшебница, мечта моя... [Чехов, 1998, с. 105]<sup>1</sup>.

Инструментарий интерсемиотического перевода позволяет трансформировать вербальный метатекст реплики Треплева (основной текст и ремарки) в пластическое сверхфразовое единство. Словесные фразы при такой трансформации экранируются и преобразуются в кинетические фразы; функции лексем в этом случае берут на себя кинемы, а точки, позиции исполнителей соответствуют знакам препинания, расставленным в тексте. В хореографических спектаклях словесный текст полностью замещается несловесным, смысл высказываний с учётом контекста всего произведения эксплицируется посредством конфигурации различных невербальных театральных знаков (постановки Б. Эйфмана, Дж. Ноймайера, М. Плисецкой и др.). Жест мыслится как базовый инструмент создания образности.

Таким образом, театральный текст следует рассматривать в качестве объекта, имеющего по меньшей мере два измерения: вербальное (словес-

---

<sup>1</sup> Далее текст пьесы цитируется по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

ное) и невербальное (интонация, паузы, жесты, мимика, движение, костюмы, декорации, реквизит, свет, цвет, грим, звук и т. п.). Диегесис (словесное описание действия) и мимесис (имитация действия) в театральном тексте могут рассматриваться как противопоставленные друг другу или же, наоборот, как взаимодополняющие модели.

**Полиадресатность.** Полиадресатностью характеризуется любой текст, предназначенный для постановки на сцене, так как он адресуется, с одной стороны, интерпретаторам-медиаторам (переводчикам текста на язык сцены), которые должны доставить зрителям сообщение автора, и, с другой стороны, интерпретаторам-читателям, которые смотрят спектакль в процессе чтения текста. В сознании читателя текста пьесы графические знаки трансформируются в образы. Когда эти образы воплощаются при помощи сценических средств, текст приобретает объём и глубину. Характерная для драматического текста полиадресатность меняет своё качество вследствие того, что драматический текст интерпретируется зрителем посредством прочтения театрального текста, который является результатом интерпретации драматического произведения авторами спектакля. Зритель может быть знаком с исходным текстом. В этом случае происходит герменевтическая интерференция, при которой на читательское восприятие (на образы, возникшие в ходе чтения письменного текста пьесы) накладывается картина художественной реальности, созданной и представленной на сцене. Полиадресатность может быть эксплицирована в обращении актёнов друг к другу, к зрителям, в одновременном обращении актёров друг к другу и к зрителям, в обращении к конкретному зрителю, к актёрам, играющим зрителей, и к зрителям, к зрителям как к актёрам, равноправным участникам спектакля.

В сценическом этюде спектакля «Чайка», представленном в рамках работы Школы драмы Германа Сидакова (реж. Н. Конюкова, 2010 г.), исполнители ролей Аркадиной и Тригорина, обмениваясь репликами в одной из самых напряжённых сцен пьесы (сцены их готовящегося отъезда из имения Сорина), периодически обращаются к зрителям, помещая их в фокус своего внимания, призывая в свидетели, вызывая эмпатию. Импульсом к началу этого диалога служит эмоция, испытанная Тригориним после встречи с Ниной и прочтения её послания, зашифрованного в строчке книги. Красивый молодой артист, исполняющий роль Тригорина, сначала автоматически читает найденную строчку, потом начинает осознавать её смысл и приглашает зрителей разделить с ним впечатление от прочитанного, его мысли, эмоции и чувства. Он хватается за стул, садится вплотную



к зрительному залу, лицом к лицу со случайной зрительницей, сидящей в первом ряду, и, глядя ей прямо в глаза, говорит: *Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её* (с. 132). И зрители испытывают ту же эмоцию, которую проживает герой, то же чувство радостного оживления. В тексте Чехова Тригорин три раза произносит эту фразу: первый раз он механически проговаривает вслух текст, который читает; второй раз тихо и раздельно повторяет его про себя, чтобы понять значение прочитанного и свои ощущения, третий раз произнося фразу, он уже вполне отдаёт себе отчёт в том, что заключает в себе послание, о чём оно говорит и что оно обещает. Реакцией на полученное сообщение становится реплика, обращённая к Аркадиной: *Останемся еще на один день!* Когда Аркадина отказывается понять чувства возлюбленного и отпустить его, Тригорин вновь прибегает к помощи зрителей и обращается к ним с жестом отчаяния, как будто жалуясь на непробиваемую стену и стремясь найти моральную поддержку: *Не понимает! Не хочет понять!* (с. 133). Аркадина всё это время кажется сконцентрированной исключительно на отъезде и на цели удержать Тригорина, не дать ему выйти из зоны её влияния. Но после того, как цель достигнута, и Тригорин делает то, чего она хочет, Аркадина с видом настоящего профессионала, который только что блестяще завершил мастер-класс, непринуждённо обращается к зрителям, резюмируя: *Теперь он мой* (с. 134).

Таким образом, полиадресатность является особым свойством театрального текста, которое способствует эмпатии, вовлечению зрителя в игру. Учёт зрительской реакции как интерпретанты текста позволяет корректировать сценическое произведение для достижения поставленных целей и обеспечения необходимого воздействия.

**Симультанность.** Сценическое пространство предполагает возможность одновременного показа перед зрителем двух и более событий, происходящих одновременно. В написанном тексте пьесы информация поступает линейно, последовательно. Например, в самом начале пьесы после заглавия предлагается список действующих лиц, расположенных в определённой последовательности, и происходит первое знакомство читателя драматического текста с актантами. В сценическом произведении такая информация может предъявляться линейно, как в исходном художественном тексте (актёры в соответствующей последовательности поочередно выходят на сцену из-за кулис), или же симультанно (все действующие лица находятся на сцене перед зрителями одновременно, а информация паратекста эксплицируется посредством разнообразных доступных и уместных

приёмов). Симультанность часто используется в театральных текстах, в основе которых лежит пластический код. Например, в интродуктивной части хореографических спектаклей исполнители рассказывают о своих персонажах и отношениях между ними пластическим языком кинем и проксем, одновременно сосуществуя в одном сценическом пространстве; при этом знаки костюма, света, цвета акцентируют ту или иную информацию.

В драматическом произведении за списком действующих лиц следуют сеттинги, содержащие сведения о времени, месте, условиях развёртывания действия, затем сообщается, что персонаж входит, описывается его внешний вид, настроение, поведение и т. д., потом он начинает говорить и действовать. Произносимый персонажем текст предваряется или дополняется авторскими указаниями, которые служат своего рода знаками-индексами, указывающими на эмоциональное состояние говорящего, на его отношение к произносимому или воспринимаемому тексту. Однако то, что в пьесе эксплицируется в линейной последовательности, в спектакле развёртывается в пространственно-временном континууме. Знаки различной природы эмитируются одновременно, симультанно.

Синхронизация и гармонизация потоков информации, передаваемой в момент представления по различным каналам восприятия, способствует достижению цельности общего впечатления.

**Вариативность.** Театральный текст представляет собой своего рода партитуру сценической постановки, предназначенной для представления перед зрителями. Вариативность текста постановки предполагает его редактирование и корректировку перед каждым представлением или в момент представления. Режиссёр и актёры могут модализировать, деформировать и трансформировать театральный текст, исходя из конкретной ситуации высказывания. Так, например, акустические условия сценического пространства, расположение мест для зрителей влияют на тон и высоту голоса, на конфигурацию проксемических знаков, дистанцию между актёрами, между актёрами и зрителями, на мизансцены.

Если драматический текст, несмотря на большое количество версий, созданных в ходе работы над произведением, имеет только один вариант, который может считаться окончательным и неизменным, то ни один из множества вариантов театральных текстов, созданных в результате работы с пьесой, напротив, не может считаться окончательным и неизменным. Так, на сегодняшний день существует более семидесяти пяти тысяч театральных текстов «Чайка», инспирированных одноимённой пьесой

А. П. Чехова, каждый из которых, в свою очередь, имеет большое количество вариаций, что обусловлено дискурсивной природой произведений сценического искусства, которые конструируются «здесь и сейчас» в различных условиях с различными участниками. В сценическом произведении исходный текст и паратекст деформируется, редуцируется или, напротив, расширяется. Одного персонажа могут играть несколько артистов, и один артист может исполнять роли нескольких персонажей. В театральный текст, помимо исходного текста пьесы, могут быть инкорпорированы другие тексты, позволяющие конкретизировать и развернуть информацию интертекста (монологи из «Гамлета», русские романсы, которые напевает Дорн, рассказ Ги де Мопассана «На воде», пьеса «Чад жизни», сценический образ актрисы Элеоноры Дузе и т. д.) или актуализировать текст пьесы, приблизить его к современному читателю-зрителю за счёт обращения к тенденциям и приметам того времени, в котором создаётся театральный текст.

**Конкретность.** Художественный текст, в отличие от научного, обладает незавершённостью: автор литературного произведения указывает лишь на некоторые черты, характеристики и признаки, важные для понимания образа, отношений, ситуаций, контекста в целом. На эту особенность указывали Роман Ингарден и Ролан Барт. По мнению Р. Ингардена, схематичность произведения художественной литературы проистекает из «существенной диспропорции между языковыми средствами изображения и тем, что должно быть изображено» [Ингарден, 1962, с. 46]. Драматическое произведение обретает полноту при переводе графических знаков в знаки другой семиотической системы или других семиотических систем. Перевод пьесы в театральный текст позволяет преодолеть схематичность, развернуть знаки.

В процессе создания театрального текста происходит конкретизация. Погружение в сценическую ситуацию способствует обнаружению элементов, которые иначе остались бы скрытыми в тексте. Уровень конкретизации зависит от уровня точности и «разъясняющей способности» реализации театрального текста. Функция интерпретатора состоит в том, чтобы заполнить лакуны и осуществить интерсемиотический перевод, способный произвести то же воздействие, что и исходный текст.

Проиллюстрировать действие данного механизма можно на примере конкретизации одного из эпизодов пьесы А. П. Чехова «Чайка». В тексте Чехова в ответ на робкую просьбу Маши прочесть отрывок из пьесы Треплева Нина пожимает плечами со словами: *Вы хотите? Это так неинте-*

*ресно!* (с. 117). За вопросительным и последующим восклицательным предложениями может скрываться эмоция удивления, презрения, досады, раздражения. Далее Чехов не даёт ремарки «Нина читает» или «Нина не читает», оставляя вопрос о том, будет ли исполнена просьба Маши, на усмотрение интерпретаторов. К примеру, в театральном тексте «Чайка» М. А. Захарова Нина Заречная игнорирует адресованную ей реплику и не читает отрывок из пьесы Трелева; в спектакле МХТ имени А. П. Чехова (2001 г.) актриса демонстрирует готовность исполнить просьбу, но так и не начинает свой монолог; в интерпретации МХАТа имени М. Горького (1974 г.) Нина, реагируя на просьбу Маши, читает начало уже знакомого зрителям монолога о мировой душе.

Смыслогенез, или, по Ингардену, «устранение мест неполной определённости» текста, происходит в процессе «исполнения» произведения, что обуславливает возможность реализации различных вариантов интерпретации текста-источника, которые «в нём самом пребывают лишь в потенциальном состоянии» и актуализируются в момент «эффективного переживания» [Ингарден, 1962, с. 77].

**Перформативность.** В театре слово тождественно действию. Однако перформативность театрального текста имеет несколько иную природу, нежели перформативность текста драматического. С позиции лингвистической науки перформативность следует рассматривать в контексте теории речевых актов. Джон Остин в сборнике лекций, опубликованных в Оксфорде под общим заглавием «How to do things with words» («Как делать словом», перевод наш. – О. Ч.), достаточно подробно описал, какие именно высказывания следует считать перформативными, сделав акцент на понятии ситуации высказывания и на потенциале её трансформации. Высказывание должно быть уместным и сообразным обстоятельствам. Произнося тот или иной текст, обладающий перформативной силой, говорящий не просто рассуждает о чём-либо, что-либо утверждает или описывает, но словом меняет ситуацию. Когда Маша, безответно и безнадежно влюблённая в Трелева, сообщает Тригорину: «*Замуж выхожу*», – она принимает решение и исполняет его (*Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву*) (с. 126). Следует уточнить, что перформативностью, по Остину, высказывания обладают в том случае, если слова говорящего имеют силу [Austin, 1962, p. 8]. Реплика *Замуж выхожу* будет перформативной, т. е. продвигающей действие, если она произносится незамужней женщиной, влияет на ход событий и сопровождается реальным действием (обручением и вступлением в брачный союз).

Слово в этом отношении является драйвером развития действия, катализатором поступка или его результатом.

**Диалектичность.** Театральный текст как результат перевода знаков графического письма в знаки других семиотических систем является иллюстрацией процесса семиотизации, превращения чего бы то ни было в знак. В контексте настоящего исследования представляется важным обратить внимание на диалектическую связь семиотизации и десемиотизации. Вслед за Альтером и Пави мы подчёркиваем, что превращение чего бы то ни было в знак в момент представления на сцене может прекратиться в силу воздействия внешних факторов, не предусмотренных авторами (падение элемента декорации, появление на сцене случайного человека, путаница с текстом или реквизитом, обращение актёра к зрителям с замечанием и т. п.). В этом случае происходит своего рода редактирование текста, которое может быть как контролируемым (когда актёры могут взять ситуацию под контроль и нивелировать эффект десемиотизации), так и неконтролируемым (когда сдвиги в сценической ситуации запускают механизм автономного управления действием и влияют на конечный перлокутивный эффект).

### **Заключение**

Театральный текст как результат интерсемиотического перевода следует за словом автора художественного текста. В процессе трансмутации происходит сценическая конкретизация текста, которая допускает различного рода трансформации и деформации при условии достижения динамической, или функциональной, эквивалентности (термин Юджина Найды), под которой понимается одинаковое воздействие драматического и театрального текстов на сознание и систему ценностей читателя-зрителя.

Анализ материала исследования позволил сформулировать определение театрального текста, являющегося одновременно целью и результатом трансмутации, с учётом его фундаментальных субстанциональных и функциональных качеств. Театральный текст представляет собой открытую динамичную многомерную знаковую систему, характеризующуюся поликодовостью, полиадресатностью, симультанностью, конкретностью, вариативностью, диалектичностью и перформативностью. Поликодовость театрального текста обеспечивает условия для достижения функциональной эквивалентности за счёт возможности разнообразных решений, связанных с конфигурацией световых, звуковых, кинесических, пространст-

венных, временных, предметных, актантных и других знаков. Полиадресность и диалогичность театрального текста позволяют прогнозировать зрительские реакции, управлять вниманием и восприятием, а также определять степень адекватности межсемиотического перевода в ходе трансмутации и корректировать конструируемый театральный текст в соответствии с ситуацией высказывания. Заданность и ограниченность синтагматической последовательности знаков письменного текста преодолевается благодаря симультанности, вариативности и комбинаторности текста сценического искусства.

Реализация возможностей интерсемиотического перевода пьесы на язык сцены обеспечивается за счёт понимания интерпретатором существенных свойств пластичной материи театрального текста, в которую в ходе трансмутации преобразуется ткань художественного произведения.

Практическое освоение полученных в ходе исследования выводов должно способствовать разработке действенных методов анализа текста, предназначенного для постановки, с учётом особенностей процесса семиотизации и ключевых характеристик театрального текста как результата трансмутации.

#### Список литературы

- Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Иностран. лит., 1962. 570 с.  
*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.  
*Павис П.* Словарь театра. М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. 516 с.  
Чехов А. П. Избранное. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 736 с.  
*Austin J.* How to do things with words. London: Oxford Uni. Press, 1962. 168 p.  
*Dürrenmatt F.* Theater-Schriften und Reden. Zürich: Die Arche, 1972. 287 p.  
*Kenny D.* Equivalence. In: Baker, ed., 1998. P. 77–80.  
*Rozik E.* The homogeneous nature of the theatre medium // *Semiotica*. 2008. Vol. 168-1/4. P. 169–190.

#### References

- Austin J. How to do things with words. London, Oxford Uni. Press, 1962, 168 p.

- Chekhov A. P. Izbrannoe [Selected works]. Moscow, Eksmo-press Publ., 1998, pp. 100–151. (in Russ.)
- Dürrenmatt F. Theater-Schriften und Reden. Zürich, Die Arche Publ., 1972, 287 p. (in Russ.)
- Ingarden R. Issledovaniya po estetike [Research in Aesthetics]. Moscow, Foreign literature Publ., 1962, 570 p. (in Russ.)
- Kenny D. Equivalence. In: Baker, ed., 1998, pp. 77–80.
- Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2018, 704 p. (in Russ.)
- Pavis P. Slovar' teatra [Dictionary of the Theatre]. Moscow, Gitis Publ., 2003, 516 p. (in Russ.)
- Rozik E. The homogeneous nature of the theatre medium. *Semiotica*, 2008, vol. 168-1/4, pp. 169–190.

### **Информация об авторе**

*Ольга Александровна Чуреева*, старший преподаватель

### **Information about the Author**

*Olga A. Chureyeva*, Senior Lecturer

*Статья поступила в редакцию 01.02.2023;  
одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 10.03.2023  
The article was submitted on 01.02.2023;  
approved after reviewing on 10.03.2023; accepted for publication on 10.03.2023*