

Монолог мировой души из пьесы «Чайка»: к вопросу об адекватности интерсемиотического перевода

Чуреева Ольга Александровна, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Россия, Симферополь), au-room-ua@mail.ru

DOI: 10.31857/S0131611724030092

АННОТАЦИЯ: Настоящее исследование предпринято на материале письменного текста монолога мировой души из пьесы А. П. Чехова и его интерсемиотического перевода, предложенного авторами спектакля «Чайка» в постановке М. А. Захарова (2005 г.). Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть предмет исследования в свете проблемы адекватности межсемиотического перевода, под которым понимается трансляция смысла, закодированного средствами одной знаковой системы, при помощи знаков других знаковых систем (в том числе поликодовых), и на основании анализа материала сделать вывод о степени функциональной эквивалентности драматического произведения и его сценической реализации. В работе применялись методы сравнения, дискурсивного и функционального анализа текста. В ходе исследования установлено, что интерпретация Московского государственного театра «Ленком Марка Захарова» строится преимущественно на расхождении графической и интонационной сегментации фраз. Интерпретаторами сознательно нарушаются принципы актуального членения синтаксических конструкций в тексте А. П. Чехова и создаются разорванные структуры, не обусловленные синтаксисом исходного текста. В рассматриваемой сценической конкретизации пьесы «Чайка» зафиксирован ряд фактов переводческой деформации, связанной с исключением

или подменной компонентов авторского текста (опущение или замена союзов, замещение одних знаков препинания другими) и включением элементов, изначально отсутствовавших в монологе и привнесенных в него авторами театрального текста (дискурсивные слова, уточнения). Отмечаются случаи окказиональной трансформации акцентных структур, сопровождающиеся изменением тона, модуса и фокуса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: монолог, пьеса «Чайка», Нина Заречная, монолог мировой души, текст, знак, трансмутация, интерсемиотический перевод, адекватность перевода

для цитирования: Чуреева О. А. Монолог мировой души из пьесы «Чайка»: к вопросу об адекватности интерсемиотического перевода // Русская речь. 2024. № 3. С. 103–114. DOI: 10.31857/S0131611724030092.

The Language of Fiction

The World Soul Monologue from the Play “The Seagull”: Toward the Issue of Transmutation Adequacy

Olga A. Chureyeva, V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Russia, Simferopol, au-room-ua@mail.ru

ABSTRACT: The study is based on the material of the world soul monologue, embedded in Chekhov’s play “The Seagull”, and its intersemiotic translation, provided by the authors of the performance “The Seagull”, directed by Mark Zakharov in 2005. The study aims to examine the question under discussion in respect of the adequacy of intersemiotic translation relying on the analysis of the material. The research was carried out using methods of description and comparison, discourse analysis, as well as the method of functional analysis. It has been proven, that the interpretation of the Moscow State Theater “Mark Zakharov’s Lenkom” is primarily based on the divergence of

graphic and intonation parcelling. The deliberately violate the principles of the actual division of syntactic structures in the text of A. P. Chekhov and create parcellemes that are not conditioned by the syntax of the invariant text. It is emphasized that there is a number of translation deformation in the theatrical text. The conducted research allowed to reveal cases of the exclusion or substitution of the original text (omission or replacement of conjunctions, substitution of some punctuation) and the inclusion of elements that were originally absent in the monologue and introduced into it by the authors of the theatrical text (discursive words, clarifying word, assertives).

KEYWORDS: monologue, play "The Seagull", Nina Zarechnaya, world soul monologue, text, sign, transmutation, intersemiotic translation, adequacy of translation

FOR CITATION: Chureeva O A. The World Soul Monologue from the Play "The Seagull": Toward the Issue of Transmutation Adequacy. Russian Speech = Russkaya Rech'. 2024. No. 3. Pp. 103–114. DOI: 10.31857/S0131611724030092.

Создание спектакля по пьесе представляет собой процесс перевода, в ходе которого вербальные знаки интерпретируются при помощи знаков различных семиотических систем. О возможности интерпретации текста посредством изменения материи впервые заявил Р. О. Якобсон, назвав такой тип перевода интерсемиотическим, то есть подразумевающим переход из одной системы знаков в другую, например из вербальной в невербальную ("intersemiotic transposition — from one system of signs into another, e. g. from verbal art into music, dance, cinema, or painting") [Jakobson 1959: 238]. Пьеса, будучи произведением словесного искусства, включает в себе потенциал межсемиотической транспозиции, так как создается с целью сценической реализации, в ходе которой конструируется поликодовый театральный текст, представляющий собой систему вербальных и невербальных знаков, конструируемых одновременно. Следовательно, интерсемиотический перевод как способ интерпретации текста не ограничивается преобразованием вербальных знаков в невербальные, но предполагает возможность трансляции смысла, закодированного средствами одной знаковой системы, при помощи знаков других семиотических систем (в том числе полисемиотических).

Таким образом, спектакль, предложенный зрителям, является результатом интерсемиотического перевода, сценической конкретизацией пьесы, одним из возможных вариантов интерпретации. Насколько адекватным будет перевод, зависит от того, является ли интерпретатор драматического текста исследователем, цель которого состоит в том, чтобы понять намерение автора и реализовать его, или же перформером (лицом, осуществляющим постановку о самом себе), способным пожертвовать содержанием ради эффектной формы, затемнить и исказить исходный смысл, навязать свое собственное представление о должном и данном. Интерпретировать драматический текст — значит поставить его на сцене, расшифровать, используя соответствующие инструменты, сделать понятным, доставить сообщение автора адресату (индивидуальному или коллективному) и произвести определенную эмоциональную и когнитивную трансформацию в сознании читателя/зрителя в соответствии с авторской интенцией.

Настоящее исследование предпринято на материале письменного драматического текста пьесы «Чайка» А. П. Чехова и визуального театрального текста одноименного спектакля М. А. Захарова (видеозапись постановки Московского государственного театра «Ленком Марка Захарова», 2005 г.). В рамках данной статьи анализируется интерсемиотический перевод расшифровки спектакля Треплева, представленного Ниной Заречной, то есть в фокус внимания помещается монолог, озвученный героиней со сцены во время премьеры.

Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть предмет исследования в свете проблемы адекватности интерсемиотического перевода и на основании функционального анализа сценической интерпретации монолога мировой души, предложенной авторами рассматриваемого театрального текста, сделать вывод о степени функциональной эквивалентности драматического произведения и его сценической реализации. Для достижения поставленной цели в работе применялись методы сравнения, дискурсивного и функционального анализа текста.

При интерсемиотическом переводе интерпретатор неизбежно сталкивается с вопросом, в каком ключе и какими средствами необходимо передать авторский текст, чтобы перевод оказался максимально точным. Несценичная, на первый взгляд, пьеса «Чайка» (пьеса, в которой, по замечанию самого автора, много разговоров о литературе и мало действия) включает в себе огромный интерпретационный потенциал, успешная реализация которого возможна лишь при внимательном, близком чтении произведения и следовании авторским указаниям (формально выраженным или же невыраженным, но осознаваемым). Знание Чеховым законов театрального искусства и глубокое понимание механизмов, которые

делают драматическое произведение сценичным, то есть пригодным для постановки на сцене перед зрителями, объясняет факт столь пристального внимания режиссеров всего мира к его пьесам и существование столь значительного числа интерпретаций. На сегодняшний день известно более 73 000 вариантов сценического прочтения пьесы А. П. Чехова «Чайка», следовательно, такое же количество интерпретаций монолога мировой души.

Выбор лингвистических и нелингвистических средств, костюма, пластического рисунка будет продиктован творческой манерой постановщика и жанром постановки, что, в свою очередь, влияет на манеру прочтения текста (тембр, тон, громкость, регистр голоса, интонацию, мимику, жесты и движения). Адекватная сценическая интерпретация подразумевает актуализацию смысла, который явно или неявно прочитывается в письменном тексте и должен быть сохранен при трансформации материальных носителей знака.

Согласно классификации, предложенной У. Эко, в соответствии с которой носители знака (sign vehicles) бывают трех типов в зависимости от материальной формы выражения, слово, произнесенное исполнителем на сцене, относится к знакам второго типа, воспроизведение которых характеризуется определенной степенью уникальности, связанной с индивидуальными особенностями строения речевого и дыхательного аппаратов говорящего, актерской задачей, эмоциональным состоянием в момент речи, а также такими внешними факторами, как наличие/отсутствие шума и помех, температура помещения, его площадь, заполненность пространства и т. д. ("signs whose tokens, even though produced according to a type, possess a certain quality of material uniqueness") [Eco 1976: 179]. Индивидуальные особенности произношения, не влияющие на смысловую и функциональную составляющие высказывания, могут восприниматься как допустимые вариации исходного типа. Голос исполнителя (его высота, тон, регистр, сила, мелодика, ровность и др. характеристики), артикуляция, произношение, наличие/отсутствие говора, отражающего региональные особенности речи, влияют на узнаваемость соответствующих свойств знака. Однако если «определенные качественные особенности» входят в противоречие с актуальной существенной информацией, содержащейся в тексте и характеризующей знак, продуцируемый носитель знака перестает воспроизводить исходный знак и либо становится носителем другого знака, либо превращается в пустой знак (манеру ради манеры, жест ради жеста, звук ради звука). Например, вопрос актрисы о дереве («Че ж оно такое темное-то?») не соответствует исходному («Отчего оно такое темное?»), претерпевает артикуляционные и орфоэпические искажения, фраза приобретает иную окраску и вводит

слушающего в заблуждение, поскольку формирует образ Заречной как провинциальной, глуповатой, невежественной девушки, в то время как согласно сведениям, содержащимся в тексте, она принадлежит в дворянскому сословию, является дочерью богатого помещика, хорошо владеет речью, обладает «чудным голосом», не использует просторечные слова и разговорные частицы. Кроме того, из контекста следует, что Нина задает данный вопрос не для получения информации или нового знания, а для переключения внимания.

Приступая к переводу монолога из пьесы Третьякова на язык сцены, интерпретаторы текста (режиссер, постановщик, сценограф, звукорежиссер, художник по костюмам, актеры и т. д.) должны решить большое количество вопросов. Прежде чем найти сценическое решение, авторам спектакля необходимо попытаться ясно представить себе драматическую реальность, увидеть, прочитать и сопоставить все авторские указания, явные (в ремарках) и скрытые (в репликах). В связи с этим следует обратить внимание на ремарку, в которой содержится информация, касающаяся места и времени действия, окружающей обстановки, способа появления актрисы на сцене: *Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом* [Чехов 1986: 13]. Отметим, что важным компонентом данного сценического указания является комментарий относительно положения героини в пространстве (*на большом камне сидит Нина Заречная*). Монолог, который произносится сидя, по качеству звучащей речи, эффективности управления вниманием и силе воздействия на слушающего будет существенно отличаться от монолога, произносимого стоя или в движении, так как обладает меньшей динамикой. Согласно авторскому указанию зрители должны увидеть героиню, сидящую на большом камне, сразу, как только откроется занавес. В постановке театра «Ленком Марка Захарова» актриса на глазах у зрителей пробирается из левой кулисы сквозь декорации, расположенные на верхнем ярусе сцены, к импровизированному камню, усаживается, положив ладони на колени, поднимает плечи, откашливается, поправляет длинные волосы, снова поводит плечами и только после этого начинает говорить. Эти приготовления к публичному выступлению, совершаемые на глазах у публики, разрушают иллюзию, выводят зрителей из сна, в который, по замыслу и условию драматурга-Третьякова, они должны были быть погружены.

В соответствии с режиссерской партитурой М. А. Захарова актриса, исполняющая роль Нины, начинает читать свой монолог с напряжением, старательно и тяжело выкатывая каждое слово. Такая манера прочтения возможна в ситуации, когда человек читает с листа незнакомый и непонятный текст. Создается впечатление, что актриса озвучивает текст,

выведенный на монитор телесуфлера. При этом Нина напряженно всматривается в какую-то точку поверх голов зрителей, как будто боится, что, переведя взгляд, не сможет найти то место в тексте, на котором она остановилась. Первое слово дается ей с трудом, как первый неуверенный шаг, поэтому она начинает монолог со второй попытки. В рассматриваемой интерпретации начинающая актриса Нина Заречная компенсирует отсутствие сценического опыта и актерского мастерства громкостью речи и нарочитой артикуляцией фраз, маскируя волнение агрессивной подачей. Вступительная часть монолога мировой души звучит и воспринимается слушателями не как философское размышление о том, что «все жизни, свершив свой печальный круг, угасли», а как обвинительная речь, отчет или рапорт с перечислением недочетов. Актриса произносит текст, не обращая внимания на знаки препинания, на логические ударения. Из синтагматического отрезка «орлы и куропатки», выпадает сочинительный союз «и», который присутствует в тексте Чехова, вследствие чего нарушается структура и ритм этого фрагмента текста, создается впечатление, что актриса вспоминает список наименований, стараясь точно воспроизвести их последовательность: «Люди / львы / орлы / куропатки...» Цель Нины состоит в том, чтобы не забыть от волнения сложный и странный текст пьесы Треплева. Игнорирование пунктуационных знаков приводит к произвольности пауз и размыванию границ предложений, к нарушению логических связей внутри синтаксических конструкций. Так, например, в первой фразе монолога, содержащей упоминание живых существ, разделительные знаки подсказывают, где должны быть сделаны паузы при устном перечислении: «...рыбы, обитавшие в воде, морские звезды» [Чехов 1986: 13]. Такое пунктуационное оформление указывает на то, что обособленное определение «обитавшие в воде» относится к существительному «рыбы», стоящему перед ним. Следовательно, в устной речи необходимо выстроить интонационный рисунок фразы в соответствии с данными графическими указателями. Однако в интерпретации театра «Ленком Марка Захарова» Нина их игнорирует: отрывает определение («обитавшие в воде») от определяемого слова («рыбы») и после паузы продолжает произносить монолог, произвольно присоединяя причастный оборот к последующему устойчивому сочетанию «морские звезды», что приводит к смещению фокуса и производит комический эффект. Смех зрителей как реакция на сообщение (его интерпретанта) подчеркивает алогичность подобного синтагматического членения. Синтагма завершается многоточием после глагола «угасли»: «...словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив свой печальный круг, угасли...» [Чехов 1986: 13]. Однако в рассматриваемой сценической конкретизации текста глагол «угасли» произносится с интонацией конца предложения,

которое не может иметь продолжения и которое следует понимать как «угасли и точка». Нарушение акцентной структуры увеличивает погрешность перевода и снижает степень функциональной эквивалентности текстов: в отличие от точки, которая используется для решительного и однозначного завершения, многоточие указывает на нерешительность, незавершенность, недосказанность, на переход в другую плоскость, плоскость подтекста. Многоточие после слова «угасли» подсказывает верную интонацию завершения мысли — постепенное понижение тона голоса и снижение уровня громкости.

Манера произнесения сценического монолога в рассматриваемой интерпретации создает впечатление, что актриса старательно учила текст, но не доучила или от волнения забыла. Это ощущение усиливается за счет приема вокализации пауз и включения в текст дискурсивных слов, или дискурсивов (специфических коммуникативных единиц, отражающих мыслительные усилия говорящего и помогающих ему строить высказывание в момент речи), таких как «во», «да», «ну». Например: *«души их всех слились в одну / <Во-от>»*. В тексте Чехова после этой фразы стоит точка и пауза не предусмотрена. Однако в монологе актрисы, исполняющей роль Нины, данная точка отмечает переход от одной части высказывания к следующей. И пауза, сделанная актрисой после дискурсивного слова «во», свидетельствует о подготовке к важному заявлению. Далее Нина встает с камня, выпрямляется и заявляет: *«Общая мировая душа / это я / <Да>»*. Отметим, что в тексте Чехова личное местоимение «я» в конце предложения повторяется дважды и после каждого стоит многоточие: *«Общая мировая душа — это я... я...»* [Чехов 1986: 13]. В сценической интерпретации театра «Ленком Марка Захарова» второе «я» было замещено дискурсивным словом «да». Интонация указывает на то, что сообщенная информация может удивить слушателей своей неожиданностью и неочевидностью, вызвать сомнения в истинности утверждения, поэтому актриса, как будто отвечая на немой вопрос, действительно ли это так, подтверждает свое заявление утвердительным «да». Для перехода к следующей части монолога, в которой предыдущее сообщение разворачивается и уточняется, актриса вновь прибегает к использованию дискурсива. Отметим, что вспомогательные коммуникативные единицы являются носителями информации, не менее важной для адресата, чем содержание передаваемого сообщения, так как они являются показателями психоэмоционального состояния говорящего, его отношения к предмету высказывания, к ситуации, к слушающему. Так, частица «ну» может указывать на отсутствие желания говорящего рассказывать о чем-либо, отсутствие интереса к предмету и содержанию дискурса, когда устное сообщение является результатом принуждения к высказыванию. Возможно,

по этим соображениям авторы исследуемого интерсемиотического перевода текста вводят в монолог Нины дискурсивное слово «ну», намереваясь подчеркнуть то, что актрисе текст Треплева непонятен и неинтересен: «<Ну> / во мне душа Александра Великого / Цезаря / Шекспира / последней пиявки...» Однако, на наш взгляд, следуя вышеописанной логике, важно принимать во внимание отношение говорящего не только к тексту высказывания, но и к речевой ситуации в целом. Действительно, Заречной текст пьесы непонятен и неинтересен, тем не менее ей интересны популярный писатель Тригорин и знаменитая актриса Аркадина, являющиеся зрителями спектакля и оценивающие его (не только текст Треплева, но и игру Заречной), поэтому она старается справиться с поставленной перед ней актерской задачей и произвести благоприятное впечатление. С учетом данных факторов введение в речь дискурсивных слов для связи фраз представляется неоправданным (особенно слова «ну»). В рассматриваемой интерпретации из приведенной выше фразы при перечислении выпадают сочинительные союзы, предворяющие каждую единицу перечисления в исходном тексте и выполняющие служебную функцию усиления значения «большого числа»: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки» [Чехов 1986: 13]. Асиндетон как риторическая фигура, основанная на опускании союзов, таким образом, сообщает сценической речи иной ритм и снижает пафос. Включение коммуникативных единиц («ну», «да», «вот») в произносимый со сцены текст монолога, с одной стороны, свидетельствует о недостатке образования и невысоком уровне речевой культуры говорящего (в трактовке театра «Ленком Марка Захарова» Нина Заречная имеет провинциальный говор, часто использует просторечные формы слов и разговорные частицы), с другой стороны, указывает на психоэмоциональное состояние актрисы, ее самоощущение в момент речи (неуверенность, чувство дискомфорта, неловкости, растерянности).

Следует отметить, что во второй части монолога, произносимого стоя, актриса, исполняющая роль Нины, постепенно начинает чувствовать текст и избавляется от зажима. Это происходит после первой чеховской ремарки «Пауза». Данная ремарка обладает наибольшим интерпретационным потенциалом в ряду авторских указаний, так как подразумевает возможность восстановления отсутствующей структуры. Прерывание речевого потока может быть вызвано внешними факторами (внезапное происшествие) или внутренними (внезапная догадка, озарение, колебание и т. д.). При интерсемиотическом переводе отсутствующая в художественном тексте структура может быть восстановлена. Если пауза вызвана событием внешнего порядка, то это событие может быть визуализировано. Если же причина паузы имеет психологическую природу и является отражением

внутреннего диалога или борьбы, то после паузы в речи говорящего или в его поведении должна произойти перемена. В тексте А. П. Чехова пауза предусмотрена после того, как актриса троекратным повторением трех слов, описывающих ощущения героини, заканчивает часть монолога, в которой сообщает о завершении жизненного цикла всех существ: сначала трижды произносится слово «холодно», потом «пусто», затем «страшно». С точки зрения театрального искусства данный фрагмент представляет наибольшую сложность при сценической интерпретации, так как актеры при сценической интерпретации текста руководствуются правилом кратности: если одно и то же слово повторяется несколько раз, то каждый раз оно должно быть произнесено по-новому. Это правило распространяется на все слова и фразы, звучащие рефреном, независимо от позиции в тексте (например, часто повторяемая реплика Нины «Я чайка» по закону театра не может всегда звучать одинаково). Таким образом, наличие в тексте рефренов, с одной стороны, дает актеру свободу, с другой стороны, представляет собой своего рода ловушку, так как важно найти верную интонацию, чтобы наполнить звуковую оболочку необходимым содержанием; в противном случае слово может превратиться в семантический пузырь, в пустой знак. Рассматриваемый фрагмент синтаксически оформлен как три сложных бессоюзных предложения, каждое из которых представляет собой соединение трех односоставных предложений посредством запятых: *Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно* [Чехов 1986: 13]. Пунктуационное оформление должно подсказать правильный вариант прочтения. Однако зачастую интерпретаторы при интересемиотическом переводе текста игнорируют чеховский синтаксис и знаки препинания, в результате чего нарушается линейно-акцентная структура, что влияет на восприятие текста. Пример такой переводческой деформации наблюдается в интерпретации театра «Ленком Марка Захарова»: *Холодно // холодно-холодно // Пусто-пусто // И страшно!* (в двойных структурах восходящий фазовый акцент усиливается за счет повышения регистра голоса почти до писка). Выбор в пользу приема дробления предложений, по-видимому, продиктован стремлением интерпретаторов усилить воздействие текста на слушателя/зрителя, что соотносится с точкой зрения Ю. В. Богоявленской, согласно которой подобные структуры обладают повышенной динамичностью и эффективнее воздействуют на сознание адресата, способствуя достижению коммуникативной цели [Богоявленская 2018: 9]. В приведенном выше фрагменте монолога экспрессивность синтаксической модели усиливается за счет постепенного усечения конструкций, в результате чего финальный сегмент воспринимается как сформулированный итог. Во второй части монолога актрисы, после паузы, происходит существенная трансформация,

затрагивающая жанр текста. Это уже не рассказ о положении дел, а признание, исповедь. Иной речевой жанр требует иного пафоса и иной манеры. Актриса получает второй шанс освоить авторский текст, принять его и транслировать соответствующее чувство слушателям. Она может пренебречь этой возможностью и продолжить читать текст механически, бессвязно, апатично или же попытаться нащупать его нерв. В интерпретации М. А. Захарова актриса Нина Заречная начинает читать текст уже не как чужие записи, а как личный дневник, в котором описывает свои переживания (чувство одиночества, сожаления о нереализованных амбициях). Она едва не плачет, произнося реплику: «...и я помню все / все / все // и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь / и мой голос звучит в этой пустоте уныло / и никто не слышит...» Укор и сожаление чувствуются в обращении: «И вы / бледные огни / не слышите меня...» И этот укор относится не столько к бесплотным бледным огням, сколько к зрителям спектакля, ко всем, кто смотрит на Нину в этот момент, потому что на слове «вы» актриса указывает жестом на зрителей. Слова «Я не знаю / где я / и что меня ждет» Нина произносит всхлипывая, плачет, но спустя некоторое время проявляет самообладание, преодолевает страх и слабость, демонстрирует силу, решительность и веру в победу («мне суждено победить»). Последующий текст («и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли») она читает твердо, уверенно, троекратно повторяя глагол «наступит» с интонацией собственной убежденности в справедливости сказанного и желания убедить в том других, развеять возможные сомнения («Наступит совершенно точно — даже не сомневайтесь»). В интерпретации театра «Ленком Марка Захарова» особо акцентируется утвердительный характер высказывания: «Я знаю!» — добавляет Нина фразу, которая отсутствует в тексте Чехова. Данная ассертивная реплика необходима режиссеру для усиления эффекта уверенности Нины в том, что царство мировой воли действительно наступит. И, разумеется, за этим утверждением следует некое условие, поэтому актриса особо выделяет союз «но», делая после него паузу, обусловленную текстуально, чтобы зритель приготовился внимательно выслушать это условие: «Но // Это будет лишь тогда / когда...»

Заключение

Интерпретация Московского государственного театра «Ленком Марка Захарова» строится преимущественно на расхождении графической и интонационной сегментации высказываний. Интерпретаторами сознательно нарушаются принципы актуального членения синтаксических конструкций в тексте А. П. Чехова и создаются разорванные коммуникативные

структуры, не обусловленные синтаксисом инвариантного текста. В рассматриваемой сценической конкретизации пьесы «Чайка» зафиксирован ряд фактов переводческой деформации, связанной с исключением или подменой компонентов авторского текста (опущение или замена союзов, замещение одних знаков препинания другими) и включением элементов, изначально отсутствующих в монологе и привнесенных в него авторами театрального текста (дискурсивные слова, уточнения). Нарушение и окказиональная трансформация акцентных структур увеличивает погрешность перевода и снижает степень функциональной эквивалентности текстов.

Литература

- Богоявленская Ю. В. Парцелляция как когнитивно-семиотический феномен // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 55. С. 5–16.
- Чехов А. П. Чайка // Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Т. 13. М.: Наука, 1986. С. 4–60.
- Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington. Indiana University Press Publ. London, Macmillan Publ., 1976. 355 p.
- Jakobson R. O. On Linguistic Aspects of Translation // On translation. Cambridge, 1959. P. 232–239.

References

- Bogoyavlenskaya Yu. V. [Parcelling as a cognitive and semiotic phenomenon]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2018, no. 55, pp. 5–16. (In Russ.)
- Chekhov A. P. [The Seagull]. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh* [The complete Works and Letters: in 30 Vols.]. Vol. 13. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 4–60 (In Russ.)
- Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington. Indiana University Press Publ. London, Macmillan Publ., 1976. 355 p.
- Jakobson R. O. On Linguistic Aspects of Translation. *On translation*. Cambridge, 1959, pp. 232–239. (In Eng.)