

ОБЩЕЕ И СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ | GENERAL AND COMPARATIVE HISTORICAL LINGUISTICS

Научная статья | Original paper

Особенности передачи знака музейного дискурса в переводе

А.И. Зайцев✉

Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация
✉ zaytsev.net23@mail.ru

Резюме

Контекст и актуальность. Статья посвящена исследованию передачи в переводе знака музейного дискурса как сложного семиотического процесса, связанного с интерпретацией знака в инокультурной среде. Актуальность исследования обусловлена необходимостью эффективного взаимодействия участников музейных дискурсивных практик, основанных на семиотическом пространстве музейных экспозиций. **Цель.** Цель исследования заключается в выявлении специфики функционирования знака в музейном дискурсе и анализе механизмов его интерпретации и трансформации в процессах внутрисемиотического, межсемиотического и межъязыкового перевода. **Гипотеза.** Гипотеза исследования заключается в том, что восприятие и понимание музейного экспоната достигается при условии активизации механизмов межсемиотического и внутрисемиотического перевода. **Методы и материалы.** В работе применяются описательный метод, структурный метод, метод семиотического и дискурсивного анализов. Материалом исследования послужил комплекс музейных текстов, представленный в Государственной Третьяковской галерее. **Результаты.** Результатом проведённого исследования является комплексный анализ музейных текстов и переводческих решений, направленный на выявление особенностей передачи знаков в разных видах перевода. На основе проведённого анализа предложены способы преодоления трудностей интерпретации знаков, связанные с передачей культурно-специфической информации. **Выводы.** В ходе работы установлено, что эффективная интерпретация музейных артефактов осуществляется посредством интеграции ресурсов различных семиотических систем с привлечением современных технологий. При оценке применяемой техники перевода необходимо указать на то, что использование таких переводческих приёмов, как транслитерация, транскрипция и дословный перевод, в ряде случаев приводит к формированию лакунарных знаков в языке перевода.

Ключевые слова: семиозис, знак, музейный дискурс, артефакт, ресемиотизация, межсемиотический перевод, внутрисемиотический перевод, межъязыковой перевод

Для цитирования: Зайцев, А.И. (2026). Особенности передачи знака музейного дискурса в переводе. *Язык и текст*, 13(2), 31—44. <https://doi.org/10.17759/langt.2026130202>

Peculiarities of sign translation in museum discourse

A.I. Zaytsev✉

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation

✉ zaytsev.net23@mail.ru

Abstract

Context and relevance. This article examines the translation of museum discourse signs as a complex semiotic process associated with the interpretation of signs in foreign cultural environments. The relevance of this study stems from the need for effective interaction between participants in museum discursive practices based on the semiotic space of museum exhibits. **Objective.** The aim of this study is to identify the specific functioning of signs in museum discourse and to analyze the mechanisms of their interpretation and transformation in the processes of intrasemiotic, intersemiotic, and interlingual translation. **Hypothesis.** The hypothesis of this study is that the perception and understanding of museum exhibits is achieved through the activation of intersemiotic and intrasemiotic translation mechanisms. **Methods and materials.** The study uses the descriptive method, the structural method, and the method of semiotic and discourse analysis. The research material is a set of museum texts presented in the State Tretyakov Gallery. **Results.** The result of this study is a comprehensive analysis of museum texts and translation decisions, aimed at identifying the specific features of sign transmission in different types of translation. Based on this analysis, methods for overcoming difficulties in sign interpretation associated with the transmission of culturally specific information are proposed. **Conclusions.** The study established that effective interpretation of museum artifacts is achieved through the integration of modern technologies and various semiotic systems. The use of translation techniques such as transliteration, transcription, and literal translation in some cases leads to the formation of lacunary signs in the target language.

Keywords: semiosis, sign, museum discourse, artifact, resemiotization, intersemiotic translation, intrasemiotic translation, interlingual translation

For citation: Zaytsev, A.I. (2026). Peculiarities of sign translation in museum discourse. *Language and Text*, 13(2), 31—44. (In Russ.). <https://doi.org/10.17759/langt.2026130202>

Введение

Традиционно в лингвистике перевод рассматривается как процесс переосмысления исходного текста и его репрезентации в иной культурной среде (Швейцер, 1988, с. 75). Конструирующей основой переводческого процесса выступает переводческий семиозис

(Aguiar, 2013; Kourdis, 2015; Худяков, 2000), понимаемый как совокупность лингво-семиотических преобразований (Шуверова, 2024), обеспечивающих межкультурное взаимодействие.

В музейном дискурсе знак выступает в качестве центрального элемента реализации его социокультурной функции «передачи, распространения, рецепции и реинтерпретации инокультурного наследия» (Espagne, Werner, 1987). Знаки музейного дискурса, в качестве которых выступают и музейные экспонаты, являются средством хранения, передачи и понимания культурной информации, ценностей, опыта и норм, обеспечивая преемственность поколений, социальную коммуникацию и формирование идентичности. Знак музейного дискурса как подсистема глобальной семиосферы (Лотман, 2000) функционирует в особой модели семиотического пространства, генерирующего новые смыслы и коммуникативный потенциал культуры.

В рамках современных подходов знак рассматривается не только в логоцентрической парадигме, но как элемент дискурса, конструирующий его структуру (Карасик, 2002), что предполагает его семиотическую интерпретацию на основе учета специфики дискурсивных практик. В качестве конструктивных особенностей музейного дискурса необходимо отметить его сложную семиотическую природу: семиотическую неоднородность, особое взаимодействие семиотических кодов и построения знаковых систем, контактность знаков и артефактов, экспонатов, выступающих в экспозиционной функции.

Материалы и методы

Интерпретация знака при переводе, безусловно, опирается на анализ значения. Однако при анализе знака в музейном дискурсе невозможно ограничиться семантическим анализом. При лингвосемиотическом анализе в качестве ориентира следует выделить процесс означивания, номинацию, денотацию и референцию в качестве основных процессов семиозиса в особых условиях знаковых ситуаций музея. Лингвосемиотический анализ знаков и знаковых систем в поликодовом музейном дискурсе выявляет пересечение в них вербальных, визуальных и звуковых кодов, обусловленное функциональной сложностью дискурса в его особой экспозиционной форме репрезентации культурно значимых ценностей. В работе использовался описательный метод, позволивший зафиксировать и систематизировать особенности функционирования знаков в музейном дискурсе; структурный метод, при помощи которого были описаны отношения, связи и зависимости между элементами знаковых систем; метод семиотического анализа был направлен на рассмотрение музейных артефактов и текстов как сложных знаковых систем, функционирующих в рамках семиосферы; метод дискурсивного анализа, ориентированный на изучение музейного дискурса как способа институциональной коммуникации, в рамках которой перевод выступает инструментом адаптации объектов и явлений истории и культуры, а также интерпретации художественных произведений для различных аудиторий. Материалом исследования послужил комплекс музейных текстов, представленный в Государственной Третьяковской галерее. Выбор данных музейных текстов обусловлен тем, что в них отражены особенности набирающей большую популярность славянской, русской культуры.

Основные результаты

Проведенный анализ показывает, что музейный дискурс представляет собой зону интенсивной ресемиотизации, в которой артефакт, произведение изобразительного искусства взаимодействует с различными знаковыми системами – текстом, звуком, визуальными и мультимедийными элементами, что формирует многоканальную семиотическую модель, обеспечивающую многоаспектность восприятия, синестезию. Ключевую роль в интерпретации музейных знаков и обеспечении доступа к скрытым культурным и историческим кодам играют межсемиотическое и внутрисемиотическое перекодирование. При осуществлении межязыкового перевода в музейном дискурсе наряду с основной задачей сохранения концептуального содержания кода, приоритет должен отдаваться приёмам прагматической адаптации, так как именно они обеспечивают сохранение прагматического потенциала языковых единиц для иноязычного адресата. При анализе семиотических функций центрального объекта – артефакта, произведения искусства – уточнено понимание художественного знака в музейном дискурсе как знака, обладающего визуальной субстанциональной формой, моделирующей художественный образ в многоуровневой семиотической структуре дискурса. Очевидно, что классическая триада знаков Ч.С. Пирса служит основой анализа знака и требует ее расширения за счёт концепции *artifice* Р.О. Якобсона (Якобсон, 1975). В контексте музейного дискурса теория изоморфизма, интерпретируемая в работах Е. Куриловича, позволяет рассматривать различные формы культурной репрезентации как структуры, обладающие сходной организацией смыслов и коммуникативных функций (Курилович, 1962). Согласно данному подходу, все компоненты экспозиционного пространства могут выступать изоморфными элементами единой системы передачи культурных кодов, сохраняя общую семантическую модель при различии форм выражения. Это дает возможность анализировать музейную коммуникацию как целостный процесс, в котором содержание экспоната и способы его интерпретации аудиторией взаимосвязаны на структурном уровне.

Обсуждение

В современной научной парадигме отсутствует однозначное понимание музейного дискурса, однако чаще всего он рассматривается как особая форма институционального дискурса, объединяющая вербальный и невербальный компоненты, которые формируют единое смысловое целое и обеспечивают комплексное прагматическое воздействие на реципиента. В русле теории институционального дискурса В.И. Карасика музейный дискурс может быть определён как коммуникативное пространство, в котором взаимодействуют представители музея как культурного института и адресаты, а их коммуникация регламентирована социальными ролями, целями общения, нормами поведения и системой законов (Карасик, 2004). В работах Н. Фэркло и М. Фуко дискурс интерпретируется как способ конструирования знания под влиянием доминирующих социокультурных и идеологических установок в дискурсивных практиках (Fairclough, 2003; Фуко, 2004). В исследованиях, посвященных музейной коммуникации, подчеркивается, что музейный дискурс сочетает черты научного, образовательного, культурно-исторического, политического и медийного дискурсов, формируя сложную интердискурсивную структуру. Подобный подход коррелирует с положениями Т.А. Волковой о дискурсивно-коммуникативной модели, в рамках которой дискурс рассматривается как многоуровневая система, включающая цели, ценности, хронотоп, участников коммуникации и

интердискурсивные связи, что необходимо учитывать при переводе текста (Волкова, 2011). Привлекая труды Ч.С. Пирса, Ф. де Соссюра, Ю.М. Лотмана, музейный дискурс можно трактовать как поле непрерывного порождения и интерпретации знаков. В рамках такой концепции музей предстает как особое семиотическое пространство, где каждый экспонат функционирует не как изолированный объект, а как знак, включенный в систему культурных кодов и интертекстуальных связей. Это представляет особую значимость для переводоведения, так как объектом перевода становится не только вербальный текст, но и музейный знак как многоуровневая семиотическая структура. При этом, согласно идеям Т.А. Волковой о взаимосвязи текста, дискурса и коммуникативных стратегиях, перевод знака музейного дискурса способствует конструированию, передаче и интерпретации смысла.

Центральным объектом семиотической модели музея выступает артефакт, включённый в систему музейной коммуникации. Однако смыслообразующая функция реализуется не изолированным объектом, а через экспозицию как особую форму его репрезентации. С точки зрения семиотического анализа экспозицию можно рассматривать не только как пространственную организацию предметов, но и как важнейший коммуникативный механизм, обеспечивающий интерпретацию артефакта и передачу культурных кодов. В работах Т. Беннетт экспозиция интерпретируется как форма презентации, способная конструировать определённые модели восприятия истории и культуры (Bennett, 1995). Таким образом, музейный предмет наиболее полно раскрывает свое знаковое и культурно-коммуникативное значение именно в контексте экспозиции, где расположение объектов, визуальные акценты, освещение, звуковое сопровождение и дескриптивные тексты формируют единое семиотическое пространство.

Произведение искусства в форме экспозиции – это особая знаковая художественная система. Художественный знак, как и другие, выступает средством кодирования и декодирования мыслей, образов, художественно-эстетической информации в знаковой системе, обеспечивая ее трансфер участникам коммуникации. Значение многих знаков, в которых связь между означающим и означаемым не вытекает ни из их природного сходства, ни из пространственной или причинной смежности денотатов, закрепляется социальной конвенцией и культурной традицией, позволяя рассматривать их смысл не как заданный изначально, а как формирующийся внутри культуры. Это особенно важно для нашего последующего анализа художественных произведений, так как цвет, композиция, атрибуты персонажей, жесты и сюжетные мотивы приобретают значение не по сходству с реальностью, а через культурную интерпретацию. Также к числу фундаментальных свойств любого знака традиционно относят его линейный характер, при котором восприятие означающего растянуто во времени. Однако знак в музейном дискурсе рассчитан на интегративность, синестезию восприятия, что значительно отличает его от языкового знака, который, несмотря на историческую подвижность языковых систем, в значительной степени сопротивляется изменениям, поскольку его использование закреплено традицией.

А.А. Потебня утверждал, что художественный знак принципиально отличается от знака в утилитарной коммуникации (Потебня, 1990). Если в повседневной речи знак стремится к однозначности и прозрачности, то в искусстве он, напротив, сохраняет многозначность и некоторую неопределённость. А.А. Потебня рассматривает знак как сложное единство внешней формы, значения и внутренней формы – образа, лежащего в основе смыслообразования. Именно внутренняя форма определяет специфику художественного знака, поскольку она сохраняет образную неопределённость и сосредотачивает в себе

ассоциативный потенциал, который не сводится чисто к понятийному содержанию. Эта особенность и делает художественный знак открытым для интерпретаций, зависящих от культурного и исторического контекста. При этом внутренняя форма знака со временем не утрачивает свою активность, обеспечивая многозначность и семантическую динамику художественного образа.

В контексте музейного дискурса особую значимость приобретает идея Р.О. Якобсона о необходимости расширения классификации знаков Ч.С. Пирса за счет четвертого типа, присущего художественному изображению (Якобсон, 1975). Ч. Пирс различал знаки по характеру их связи с объектом. На основании оппозиций «смежность/сходство» и «действительное/предписанное» выделены индекс, икону и символ (Пирс, 2000). В музейном дискурсе в качестве примера иконического знака можно привести портреты кисти А.О. Кипренского, В.А. Серова, или В.А. Тропинина; на картине В.М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами» мы можем встретить индексальные знаки – стрелы, щиты, мертвые тела и коршуны, которые указывают на минувшую битву; на картине И.К. Айвазовского «Радуга» представлен символический знак – радуга, означающая надежду и спасение. Однако в представлении данных классов знаков не учитывается, что в искусстве сходство не сводится к фактической, природной аналогии, присущей иконическому знаку. Художники намеренно добиваются сходства с предметами, следовательно, их работы являются результатом семиотического конструирования в рамках определённой культурной нормы, традиции, стиля и техники. Такое «предписанное сходство» образует особый тип знака, который Якобсон обозначает как *artifice*, подчеркивая его искусственно созданный характер. Введение нового типа знака преобразует пирсовскую триаду в четырёхчастную систему, что позволяет точнее описать процессы смыслопорождения внутри музейного пространства, где произведение искусства выступает не только как отражение реальности, но и как автономный семиотический механизм, создающий собственную систему знаков и интерпретационных возможностей (Якобсон, 1975).

Развивая идеи Ф. де Соссюра и переосмысляя механизм работы знака, Р.О. Якобсон утверждал, что каждый знак функционирует как отсылка, замещающая одно содержание другим, согласно принципу *aliquid stat pro aliquo*. В этой связи ученый опирается на концепцию параллелизма Дж.Г. Хопкинса, согласно которой два знака в той или иной степени соотносятся либо по выражению (*signans*), либо по содержанию (*signatum*) (Hopkins, 1959). Именно это сходство лежит в основе метафорической семиотики: в метафоре присутствует лишь средство переноса, тогда как референтный знак остается имплицитным. Такая отсылочная природа знака обуславливает более масштабный процесс ресемиотизации, заключающийся в трансформации одного типа знаковой формы в другой.

В концепции Р.О. Якобсона интертекстуальность выделена как ключевой механизм ресемиотизации, подразумевающий инкорпорацию и переработку элементов предшествующих текстов, визуальных образов или дискурсов, что способствует формированию новых уровней интерпретации и расширению смыслового диапазона знака. При этом модель коммуникативного акта Р.О. Якобсона – адресант, адресат, сообщение, код, контакт и контекст – объясняет, каким образом происходит переход знаков из одной системы в другую: взаимодействие этих шести факторов задаёт параметры смысловых трансформаций, определяя, какие элементы сохраняются, и какие конструируются заново. В музейном дискурсе этот принцип проявляется особенно ярко: экспонат становится узлом интерсемиотических связей, одновременно отсылая к собственной материальной природе,

культурному контексту и множеству потенциальных интерпретаций в рамках художественно-эстетических полей восприятия.

Особый интерес в этом плане представляет феномен креативности, так как наряду с тенденцией к повторению одновременно сосуществует стремление к принципиально новому. Философ Клод Леви-Стросс утверждал, что все сюжеты, образы, мотивы и другие элементы, лежащие в основе произведений искусств, так или иначе повторяются как структурные модели, но именно их комбинация и контекстуальная трансформация создают новые художественные формы (Леви-Стросс, 2001). Так, мир искусства в XIX веке был весьма разнообразен: с одной стороны, процветала академическая школа, представленная Вильямом Бугро, Жан-Леонам Жеромом, а с другой – зарождались и набирали популярность такие течения, как прерафаэлизм, импрессионизм, постимпрессионизм и пуантилизм. Таким образом, искусство находится в непрерывном поиске равновесия между поддержанием устоявшейся культурной преемственностью и новаторством.

В концепции «семиосферы», где культура представлена как система знаков (Лотман, 2000), семиотическое пространство представлено как единое целое, подобное слаженному механизму или организму. В рамках данной системы художественные знаки функционируют не изолированно, а исключительно в пределах семиосферы, где они постоянно взаимодействуют, трансформируются и отражают друг друга. При таком подходе главенствующее место занимает «большая система» – семиотический универсум, или семиосфера, выступающая как условие существования культуры, в которой ее активные элементы – художественные знаки – участвуют в непрерывных процессах смыслообразования и семиотической коммуникации. Именно эта особенность и обуславливает потребность в предварительном семиотическом опыте, предшествующем любому семиотическому акту. Следовательно, основой семиозиса становится все семиотическое пространство, присущее той или иной культуре. Перевод в таком случае требует понимания не только слова, но и культурного контекста, который оно несет.

Согласно Р.О. Якобсону, существуют три вида перевода: внутресемиотический – перевод внутри одной знаковой системы; межсемиотический – перевод между разными знаковыми системами (например, текст в картину); межъязыковой – классический перевод с одного языка на другой (Якобсон, 1978). Особый интерес представляет преобразование текста, образа, жеста, звука, символа в новый набор знаков, принадлежащий другой семиотической структуре. При этом визуальные образы трансформируются в вербальные тексты, которые в той или иной степени сохраняют эмоциональную окрашенность и символическую глубину и одновременно обретают новые смысловые и интерпретационные слои. Почти в каждом зале Третьяковской галереи мы сталкиваемся с примерами межсемиотического перевода. Так, визуальные интерпретации славянского фольклора воплощены во многих картинах В.М. Васнецова. На полотне «Аленушка» художник изображает девушку, сидящую у края темного пруда. Её согнутое тело, опущенная голова и взгляд, устремлённый в воду, создают образ глубокой тоски и одиночества. Тёмная вода, опавшие листья, сумрачный лес становятся не просто фоном, в который вписана героиня, а амёбейной семиотической композицией, с помощью которого мы считываем эмоциональное состояние девушки. Художник объединяет фольклорный сюжет с природной ландшафтной символикой, что позволяет передать ощущение человеческой уязвимости в синестезии визуального восприятия фольклорного сюжета и природы, превращая сказочный мотив в символ народной скорби и печали.

Музей также становится пространством для реализации обратного процесса – экфрасиса – преобразования визуального знака в вербальный, что позволяет «перенести» искусство в другую знаковую систему. Так, творчество В.И. Сурикова, воплощенное в его монументальных полотнах, посвященных историческим событиям, стало неотъемлемой частью наследия русской литературы. Неслучайно картины художника, место в которых нашли казни, бунты, религиозные конфликты, колонизация земель, судьбы исторических личностей, словно готовые сюжеты для романов, привлекали внимание литераторов. Картины Василия Ивановича превращаются в своеобразный символ двадцатого столетия, к которому поэты обращаются в моменты предельного напряжения. В 1923 году А.В. Ширяевец в стихотворении «Суриков» проводит параллель между ситуацией в стране и динамикой мазков художника, превращая живописную манеру в метафору исторического хаоса (Зверева, 2018).

Живопись Сурикова оказала значительное влияние на поэзию М.И. Цветаевой. Скрытая аллюзия на боярыню Морозову проявляется в её стихотворении «Настанет день — печальный, говорят» (1916), а в цикле «Москве» (1917) поэтесса обращается к картине «Утро стрелецкой казни», порождая экфрастический диалог между живописью и поэзией. Для А.А. Ахматовой суриковские образы также стали источником вдохновения. В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинутся...» (1937) Ахматова соотносит трагическую биографию боярыни Морозовой со своей собственной судьбой, а в «Реквиеме» сравнивает себя со стрелецкой женой. Таким образом, переосмысленные поэтами и писателями картины В.И. Сурикова функционируют как знаки культурной и исторической памяти, становясь объектами межсемиотического перевода и приобретая новые смыслы.

Отдельное внимание заслуживает трансформация текста и визуального образа в аудиальную знаковую систему, реализующаяся при помощи аудиогидов. В современном музейном дискурсе аудионосители представляют собой самостоятельный семиотический инструмент, который существенно расширяет способы интерпретации и восприятия артефакта. Следовательно, их можно рассматривать как форму ресемиотизации, при которой значение объекта переосмысливается и репрезентируется заново. Аудиогиды создают специфическую коммуникативную ситуацию, в рамках которой устное сообщение осуществляется в режиме демонстрации артефакта и создает особую модель, которую можно представить в следующей форме – «демонстрация – интерпретация – денотация – рецепция». Она функционирует как гибридный тип семиотического представления объекта в качестве экспоната в двух различных семиотических системах.

Аудиогиды становятся своего рода проводником, которые направляют внимание посетителя, задавая определённый вектор интерпретации. Такой эффект достигается при помощи определённых лексических средств, интонации, темпа речи, нарративной организации материала и других способов. Анализ данных, полученных исследователями из Токийского университета, сравнивших восприятие изображений с использованием аудиогuida и без него, выявил небольшие, но заметные различия. Участники эксперимента, которым был предоставлен аудиогид, дольше задерживали взгляд на важных деталях и проводили больше времени перед картинами (Egawa, Kitajima, 2019). Также большинство респондентов остались более удовлетворены восприятием картин при использовании аудиогuida по сравнению с самостоятельным осмотром.

Помимо аудиогидов, мультимедийные устройства также расширяют способы интерпретации и восприятия музейного артефакта за счет дополнительной информации. Так,

цифровые технологии, использованные на выставке, посвященной творчеству К.П. Брюллова, создают из картины «Последний день Помпей» симулированный, трехмерный мир, в котором реконструируются извержение вулкана и герои. Благодаря иммерсивным технологиям посетители погружаются в виртуальный зрительный мир так называемой «измененной» реальности, имитирующий действительность своей объемностью и многомерностью. Посетитель перестает быть пассивным наблюдателем, а имитация интерактивного действия в виртуальном мире способствует более детальному рассмотрению композиции, жестов, эмоций, характера, одежды персонажей. В итоге, «Последний день Помпей» предстает в новом семиотическом контексте, где исходный визуальный знак переходит в новое семиотическое пространство, а восприятие шедевра приобретает многоканальный и интерактивный характер.

Многие произведения, представленные в собрании Третьяковской галереи, со временем приобрели статус устойчивых культурных символов для многих россиян, несмотря на то, что они не содержат прямых и явных отсылок к реалиям славянских культур. Например, картина А.К. Саврасова «Грачи прилетели» прочно связана в национальном сознании с образом наступающей весны, тогда как «Золотая осень» И.И. Левитана ассоциируется с богатым символическим осенним пейзажем. Для иностранного посетителя подобные культурные отсылки и символические значения зачастую оказываются неочевидными, что может затруднять понимание и интерпретацию произведений. В данных обстоятельствах особую роль приобретают современные технологии, которые выступают в качестве средств межсемиотического перевода, помогая зрителю «прочитать» визуальный ряд и раскрыть многослойность смыслов, заложенных в шедеврах русской живописи.

Чтобы решить проблему передачи знаков в картине И.Е. Репина «Бурлаки на Волге», символизирующей изнурительный физический труд, неравенство в российском обществе XIX века и представляющей социальную категорию, малоизвестную иностранным зрителям, мы предлагаем дополнить ее картами маршрутов бурлаков, диалогами, шумом реки, скрипом снастей и звуками шагов по берегу. Дополнительный эффект может быть достигнут за счёт включения биографических справок или нарративного аудиосопровождения, позволяющего представить изображённую ситуацию через субъективную перспективу одного из бурлаков.

Несмотря на кажущуюся универсальность пейзажной живописи, даже такие произведения, как «Лунная ночь на Днепре» и «Утро в сосновом лесу», названия которых в английском языке передаются посредством буквального перевода («Moonlit Night on the Dnieper», «Morning in a Pine Forest»), содержат в себе значимые топонимические маркеры. Необходимость дополнительной интерпретационной поддержки географических обозначений заключается в том, что они выступают в роли важных культурных символов, связанных с исторической памятью и национальным сознанием. В целях реализации данной задачи эффективными оказываются стратегии межсемиотического перевода: использование аудиовизуальных эффектов, кратких природно-географических и антропологических справок, карт, цитат из литературных произведений, в которых нашли отражение изображенные на картинах места. Такое решение позволяет воспринимать пейзажи не как декоративный природный фон, лишенный идеологического и философского нарратива, а как культурно освоенное и исторически насыщенное пространство.

В музейном дискурсе особую важность приобретает внутрисемиотический перевод, который в трактовке Р.О. Якобсона и последующей семиотической традиции представляет собой процесс интерпретации и трансформации знаков в пределах одной знаковой системы.

Он выступает фундаментальным механизмом смыслопорождения, обеспечивая актуализацию культурных, исторических и символических значений. В рамках музейного дискурса внутрисемиотический перевод проявляется в виде объяснительных текстов, комментариев экскурсоводов и аудиогидов, текстовых материалов экспозиции, дескриптивных текстовых построений, переводческих комментариев и переводческих текстах при применении таких приемов перевода, как описательный перевод, экспликация, компенсация. Они не заменяют артефакт, но помогают зрителю лучше понять его суть, формируют нарратив восприятия, направляют внимание на значимые части артефакта и раскрывают культурно-исторические коды.

Так, в Третьяковской галереи многие места, объекты и явления, запечатлённые на картинах, представляют интерес даже для носителей русской культуры. В качестве примеров можно привести такие языковые единицы, как «гумно» – помещение для сжатого хлеба; «Голубиная книга» – памятник древнерусской духовно-апокрифической литературы, в котором в форме вопросов и ответов излагается народное представление об устройстве мира, происхождении человека, власти, вере и морали; «струг» – русское плоскодонное парусно-гребное судно. Особую сложность для понимания составляют узкоспециализированные термины, например, «клобук» – традиционный головной убор православных монахов и епископов; «далматика» – деталь литургического облачения католического служителя церкви; «пензионерская поездка» – историческая практика русских художников Академии художеств за границу для совершенствования мастерства. Таким образом, внутрисемиотический перевод позволяет не только прояснить значение отдельных реалий и терминов, но и сформировать целостное понимание художественного произведения, а также преодолеть культурно-историческую дистанцию между артефактом и современным зрителем.

Особое место в музейной коммуникации занимает межъязыковой перевод, выводящий музейный дискурс за пределы одной языковой и культурной парадигмы. При осуществлении перевода с одного языка на другой ключевой задачей является преодоление лингвокультурных расхождений, вызванных идиомами, фразеологизмами, реалиями, историзмами, архаизмами, терминами, профессионализмами, экспрессивно окрашенной лексикой и другими лексическими единицами, которые не имеют прямого эквивалента в языке перевода. Было замечено, что многие реалии в текстах Третьяковской галереи переводятся при помощи транслитерации и транскрипции: «В костюме скомороха» – «In Skomorokh Dress», «Богатыри» – «Bogatyr», «Товарищество передвижников» – «the Peredvizhniki Partnership». Очевидно, что данные переводческие решения привели к формированию пустых знаков в языке перевода, что негативно сказывается на восприятии артефактов. В связи с этим межсемиотический перевод нередко предполагает знание культуры и целевой аудитории, а также творческий подход в целях адаптации текста к новым культурно-языковым нормам.

Отечественные исследователи перевода, В.Н. Комиссаров и С.Г. Бархударов, рассматривали единицу перевода как элемент текста, которая может объединять лексические, грамматические и культурные компоненты, образуя смысловой блок, требующий дальнейшего переосмысления в новой языковой системе (Бархударов, 1975; Комиссаров, 1990). Для осуществления успешного перевода, согласно Комиссарову и Бархударову, необходимо проанализировать слово, фразу или целое предложение как структурно и семантически автономную единицу, а также определить их место в контексте

исходного и переведенного текстов. Важным условием при работе с языковыми единицами лингвисты выделяли сохранение коммуникативного эффекта, достигающееся при помощи полной передачи или трансформации в процессе работы. Действительно, приемы прагматической адаптации текста не ведут к усечению концептуального поля лексических единиц и не искажают нормы их употребления в языке перевода. В качестве примеров можно привести следующие способы перевода реалий в текстах Третьяковской галереи – «Василиса Премудрая» – «Vassilissa the Wise», «леший» – «the wood spirit», «смотрины» – «bride show».

Заключение

В ходе проведенного исследования было установлено, что перевод в музейном дискурсе представляет собой сложный многоуровневый процесс, выходящий за рамки традиционного межъязыкового преобразования. Ключевую роль в данном процессе играет знак, представляющий собой многоуровневую семиотическую единицу, которая соотносится с материальным объектом, задающим его предметную основу, и визуальным оформлением – шрифтом, цветовой гаммой, размещением текста, а также с пространственным контекстом экспозиции, включающим соседние экспонаты и маршрут осмотра выставки. В связи с этим межъязыковой перевод музейного знака затрагивает не только его денотативное содержание, но и прагматический, культурный и коммуникативный потенциал, определяющий условия и способы его восприятия адресатом. Анализ художественных произведений продемонстрировал, что эффективная интерпретация артефактов требует привлечения дополнительных знаковых систем – вербальных, визуальных и аудиальных. Современные технологии, аудиогиды и мультимедийные средства играют важную роль в преодолении культурных барьеров и обеспечении доступности смыслов для широкой аудитории.

Список источников / References

1. Бархударов, Л.С. (1975). *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*. М.: Междунар. отношения.
Barkhudarov, L.S. (1975). *Language and translation (Issues of general and private translation theory)*. Moscow: International Relations. (In Russ.).
2. Бочкарева, А.И., Скворцова, Е.Б. (2018). *Семиотическое пространство языка: Лингвосемиотический анализ языковых явлений*. Новосибирск: АНС «СиБАК».
Bochkareva, A.I., Skvortsova, E.B. (2018). *Semiotic space of language: Linguosemiotic analysis of language phenomena*. Novosibirsk: ANS "SibAK". (In Russ.).
3. Волкова, Т.А. (2011). Методика анализа дискурса в моделировании перевода дипломатических текстов. *Политическая лингвистика*, 17—24.
Volkova, T.A. (2011). Methodology of discourse analysis in modeling the translation of diplomatic texts. *Political Linguistics*, 17—24. (In Russ.).
4. Зверева, Т.В. (2018). Суриковский след в русской поэзии XX века. *Филологический класс*, 94—101.
Zvereva, T.V. (2018). Surikov's trace in Russian poetry of the 20th century. *Philological Class*, 94—101. (In Russ.).

5. Карасик, В.И. (2004). *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*. М.: Гнозис.
Karasik, V.I. (2004). *Language circle: personality, concepts, discourse*. Moscow: Gnozis. (In Russ.).
6. Комиссаров, В.Н. (1990). *Теория перевода (лингвистические аспекты)*. Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высш. шк.
Komissarov, V.N. (1990). *Translation theory (linguistic aspects)*. Textbook for institutes and faculties of foreign languages. Moscow: Higher School. (In Russ.).
7. Курилович, Е. (1962). Понятие изоморфизма. В: *Очерки по лингвистике* (с. 21—36). М.: ИЛ.
Kurilovich, E. (1962). The concept of isomorphism. In: *Essays on linguistics* (pp. 21—36). Moscow: Foreign Literature Publishing House. (In Russ.).
8. Леви-Строс, К. (2001). *Структурная антропология*. М.: ЭКСМО-Пресс.
Levi-Strauss, C. (2001). *Structural anthropology*. Moscow: EKSMO-Press. (In Russ.).
9. Лотман, Ю.М. (2000). *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПБ.
Lotman, Y.M. (2000). *Semiosphere*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. (In Russ.).
10. Нестеров, А.Ю. (2010). *Онтологические границы семиозиса в процедурах коммуникации, познания и понимания*: Дис. ... д-ра филос. наук. Самарский государственный университет. М.
Nesterov, A.Yu. (2010). *Ontological boundaries of semiosis in communication, cognition, and understanding procedures*: Diss. Dr. Sci. (Philosophy). Samara State University. Moscow. (In Russ.).
11. Пирс, Ч.С. (2000). *Избранные философские произведения*. М.: Логос.
Peirce, C.S. (2000). *Selected philosophical works*. Moscow: Logos. (In Russ.).
12. Потебня, А.А. (1990). *Теоретическая поэтика*. М.: Высш. шк.
Potebnya, A.A. (1990). *Theoretical poetics*. Moscow: Higher School. (In Russ.).
13. Фещенко, Ф.Ф., Бочавер, С.Ю. (2016). Теория культурных трансферов: от переводоведения – через cultural studies – к теоретической лингвистике. В: *Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии: коллективная монография* (с. 5—35). М.: Культурная революция.
Feshchenko, F.F., Bochaver, S.Yu. (2016). Theory of cultural transfers: from translation studies – through cultural studies – to theoretical linguistics. In: *Linguistics and semiotics of cultural transfers: methods, principles, technologies: collective monograph* (pp. 5—35). Moscow: Kulturnaya revolyutsiya. (In Russ.).
14. Фуко, М. (2004). *Археология знания*. СПб.: Гуманитарная академия.
Foucault, M. (2004). *The archaeology of knowledge*. St. Petersburg: Gumanitarnaya akademiya. (In Russ.).
15. Худяков, А.А. (2000). *Семиозис простого предложения*: Дис. ... д-ра филол. наук. Поморский государственный университет. Архангельск.
Khudyakov, A.A. (2000). *Semiosis of a simple sentence*: Diss. Dr. Sci. (Philology). Pomor State University. Arkhangelsk. (In Russ.).

16. Шуверова, Т.Д. (2024). Семиотические преобразования при переводе. В: *Актуальные проблемы коммуникации. Язык и перевод* (с. 132—139). М.: Спутник.
Shuverova, T.D. (2024). Semiotic transformations in translation. In: *Actual problems of communication. Language and translation* (pp. 132—139). Moscow: Sputnik. (In Russ.).
17. Якобсон, Р.О. (1975). Лингвистика и поэтика. В: *Структурализм: «за» и «против»* (с. 193—230). М.: Прогресс.
Jakobson, R.O. (1975). Linguistics and poetics. In: *Structuralism: "for" and "against"* (pp. 193—230). Moscow: Progress. (In Russ.).
18. Якобсон, Р.О. (1978). О лингвистических аспектах перевода. В: *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. науч. ст.* (с. 16—24). М.: Международные отношения.
Jakobson, R.O. (1978). On linguistic aspects of translation. In: *Issues of translation theory in foreign linguistics: collection of scientific articles* (pp. 16—24). Moscow: International Relations. (In Russ.).
19. Aguiar, D., Queiroz, J. (2013). Semiosis and intersemiotic translation. *Semiotica*, 283—292.
20. Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge.
21. Egawa, K., Kitajima, M. (2019). Utilization of audio guide for enhancing museum experience relationships between visitors' eye movements, audio guide contents, and the levels of contentment. In: *Computer vision, imaging and computer graphics – theory and applications* (pp. 47—65). Cham: Springer.
22. Espagne, M., Werner, M. (1987). La construction d'une reference culturelle allemande en France: Genèse et histoire (1750–1914). *Persée*, 42(4), 969—992.
23. Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge.
24. Hopkins, G.M. (1959). *Poetic diction*. London: Penguin Books.
25. Kourdis, E. (2015). Semiotics of translation: An interdisciplinary approach to translation. In: *International handbook of semiotics* (pp. 303—320). Dordrecht: Springer Science+Business Media.

Информация об авторе

Антон Иванович Зайцев, аспирант кафедры теории и практики перевода и коммуникации, Институт иностранных языков, Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5874-3344>, e-mail: zaytsev.net23@mail.ru

Information about the author

Anton I. Zaytsev, PhD student, Department of Theory and Practice of Translation and Communication, Institute of Foreign Languages, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5874-3344>, e-mail: zaytsev.net23@mail.ru

Зайцев А.И. (2026)
Особенности передачи знака музейного дискурса в
переводе
Язык и текст, 13(2), 31—44.

Zaytsev A.I. (2026)
Peculiarities of sign translation in museum discourse
Language and Text, 13(2), 31—44.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest

The author declares no conflict of interest.

Поступила в редакцию 01.05.2026
Поступила после рецензирования 28.05.2026
Принята к публикации 10.06.2026
Опубликована 30.06.2026

Received 2026.05.01
Revised 2026.05.28
Accepted 2026.06.10
Published 2026.06.30