

---

ПОВЕРКА АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИИ  
VERIFYING HARMONY WITH ALGEBRA

---

УДК 82.2+792.09

**СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ НАЗВАНИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРЕТЕКСТА В РЕПЕРТУАРНОЙ  
ПРАКТИКЕ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ  
(СЕЗОН 2020-2021 ГОДОВ)**

© Прошин Евгений Евгеньевич (2020), ORCID: 0000-0002-6993-4077, SPIN-код: 5576-0070, AuthorID: 41610, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), [filnnov@mail.ru](mailto:filnnov@mail.ru)

Автор статьи занят исследованием, которое произведено на стыке литературоведения, социологии и статистики. Его интересуют случаи переименования литературного произведения, послужившего основой для театральной интерпретации. Это практически всегда эпические и драматические произведения, поскольку случаи даже не трансформации названия, а обращения к лирическим или лиро-эпическим жанрам в театре крайне редки, когда речь заходит о таких спектаклях, которые ставятся на основании одного произведения. Автору удалось обнаружить несколько сотен случаев трансформации названия претекста. Он предлагает три принципа анализа механизмов трансформации. Первый связан с собственно формальными аспектами: насколько — частично или полностью — изменена словесная формула оригинала, как это прослеживается на разных языковых уровнях. Второе измерение концептуально, то есть отражает связь заголовка пьесы с текстом, а именно направленность обновленного названия к тексту пьесы, реализуемая рядом оригинальных способов: от жанровых маркеров к аллюзивно-ассоциативному образному ряду. Третий аспект — рецептивная специфика заглавия, то есть его связь с «горизонтом ожидания» зрителя. Наблюдения показывают, что радикальные эксперименты с заглавием не являются чем-то максимально распространенным. Статистически, «косметические» правки названия успешно конкурируют с более смелыми, отдаляющимися от словесной формулы оригинала вариантами. Это само по себе свидетельствует о том, что зрительский рецептивный горизонт представляется театрам как вполне тривиальный. Если вспомнить, что в числе лидеров переименований — по именам и произведениям — тексты, входящие в школьный канон (то есть это русская литература XIX и первой половины XX века), то можно предположить, что трансформированный заголовок должен не изменять или уж тем более не нивелировать привычную процедуру

чтения, но скорее аккуратно смещать привычные акценты, предупреждая появление набивших оскомину ассоциаций, возникающих буквально автоматически при упоминании произведений школьного канона.

*Ключевые слова:* заголовок, претекст, пьеса, театр, трансформация названия.

Есть существенная разница между названием литературного произведения и заголовком театральной пьесы. Название связано с произведением именно эстетически. На протяжении всей истории литературы его параметры меняются, но неизменно одно: «Заглавие текста есть имя произведения, т. е. в категориях имяслова — манифестация его сущности» [Тюпа 2001, 115–116]. То есть название можно представить и как свернутую модель текста, концентрирующую его содержание, и как подчеркивание самого факта, что перед нами художественная литература, как об этих двух функциях и пишет французский исследователь: «(1) высказывание, содержащееся в заглавии и связанное с конкретным содержанием предваряемого текста; 2) само по себе указание на то, что ниже следует некая литературная "вещь". <...> Заглавие всегда имеет двойную функцию» [Барт 1994, 431].

Заголовок спектакля, конечно, не лишен установки на внутреннее взаимодействие с его материалом и эстетикой, но, во-первых, он всегда важен как отсылающий к претексту, и это его уникальное свойство, а во-вторых, связан с рецептивным горизонтом театрального зрителя. В отличие от читателя литературного произведения, которого можно представить как категорию предполагаемую, но неоднозначно проявляемую, театральный зритель даже не категория, а непосредственный элемент экономической схемы театра. Иными словами, заголовок спектакля связан с гораздо большей прагматикой, его эффект не чисто эстетический, но, к примеру, рекламный и даже финансовый. Иными словами, заголовок продается и продает не меньше, чем имена режиссера и ведущих актеров на афише спектакля.

При этом заголовок — это не постоянная, а переменная. Казалось бы, авторитет трагедии «Гамлет» и её автора настолько высок, что само название должно быть чем-то вроде неразменной монеты. Меж тем, как мы увидим далее, вторичная, театральная интерпретация названия касается по большей части как раз устоявшихся репутаций: снова и снова самые хрестоматийные произведения, которые

ложатся в основу спектакля, переименовываются, и неоднократно. Это позволяет предположить, что заголовок театрального представления гораздо более развернут в сторону реципиента, нежели вступает в такие же тесные, как в литературе, внутренние связи. Не стоит забывать, что важнейшее свойство литературного произведения — это его неизменность, а спектакль — это серия представлений, от премьеры до прощального вечера, каждое из которых можно считать только версией некоего идеального представления, которое, впрочем, невозможно на сцене, но при этом остается своеобразным перспективным ориентиром как для тех, кто играет на сцене, так и тех, кто смотрит из зала.

Всего нами учтено 462 переименования оригинальной версии названия литературного претекста, лежащего в основе театральной интерпретации. Укажем, что мы не учитывали постановки, в сюжетной основе которых два и более произведений (чаще всего это спектакли-компиляции, «собранные» из небольших эпических или драматических текстов). Поэтому указанный параметр отражает только те спектакли, которые поставлены на основании одного литературного претекста.

Много это или мало? Если воспользоваться статистическими данными, собранными нами при изучении репертуара российских театров в сезоне 2018–2019 годов, то можно утверждать, что процент «перелицованных» первоисточников весьма невысок. Ориентируясь на цифры указанного театрального сезона (9503 постановки литературных произведений), мы видим, что название спектакля отличается от названия претекста примерно в пяти процентах случаев. Нельзя утверждать, что это абсолютно точная величина, так как сравнение показателей двух сезонов, отстоящих друг от друга на два года, не совсем корректно, но рискнем предположить, что общее количество театральных постановок в России за данный период не слишком изменилось в ту или иную сторону, даже с поправкой на крайне негативное влияние на театральные процессы многомесячных карантинных ограничений.

Этот тезис подтверждается, если привести общее количество профессиональных театров, учтенных в указанном исследовании. Это 393 учреждения. Так как за последний год не зафиксировано массового закрытия театров (насколько нам известно, карантинные трудности привели лишь к банкротству ряда небольших частных проектов), можно наглядно убедиться в том, что отказ от оригиналь-

ного названия претекста скорее спорадичен, нежели симптоматичен или даже системен. Нам не удалось найти ни одного театра, в котором переименования были бы регулярны и по-настоящему частотны. Во многих из них не зафиксировано ни одного, в других это один-два случая, а совсем редко три и выше. То есть сразу можно сделать вывод, что театры предпочитают не возмущать рецептивного спокойствия зрителя, но это никоим образом не говорит, что всякий раз за привычным названием скрывается некая традиционная постановка, давным-давно понятный театральный язык. Совсем наоборот, экспериментальности в современных театрах много, однако это слабо связано с «неймингом» постановок. Кстати, совершенно необязательно, что переименование всегда инклюзивно эксперименту, но в любом случае подобная практика смещает привычные настройки процедуры чтения, указывает на наличие сильной интерпретанты, которую необходимо учитывать зрителю для понимания режиссерского толкования литературного претекста.

Далее скажем о том, что 462 трансформации затронули 261 произведение. Разница невелика, число переименований не превышает количества произведений даже в два раза. Действительно, в подавляющем большинстве случаев одно переименование приходится на один текст, а большее их количество затрагивает 89 текстов, то есть чуть более трети от общего числа. При этом изменены названия произведений, авторство которых принадлежит 149 писателям. Иными словами, в среднем на одного автора приходится не менее трех изменений названия, однако если подсчитать тех из них, кто реально связан с такой цифрой, то их будет 36, то есть немногим более трети. Поэтому можно выявить вполне определенный список авторов и произведений, которых переименование касается в большей мере, а не является примером спорадического эксперимента. Приведем два списка, отражающих «лидеров» переименований. В первом из них фигурируют писатели, а во втором — их произведения.

Произведения 28 авторов переименовывались не менее четырех раз (первая цифра — количество спектаклей, вторая — количество произведений):

Ф.М. Достоевский — 40/11  
А.Н. Островский — 35/12  
Н.В. Гоголь — 31/10  
У. Шекспир — 26/9  
А.П. Чехов — 20/10

Л.Н. Толстой – 15/7  
 И.С. Тургенев – 12/5  
 А.М. Горький – 11/5, М.А. Булгаков – 11/6  
 А.С. Грибоедов – 7/1, Б. Брехт – 7/3, М.Ю. Лермонтов – 7/3  
 Ф. Дюрренматт – 6/1, М.Е. Салтыков-Щедрин – 6/2, А.С. Пушкин – 6/4  
 Н.А. Некрасов – 5/1, Я. Режа – 5/2, А.В. Вампилов – 5/3, Э. Де Филиппо – 5/3, О. Уайльд, Э.-Э. Шмитт – 5/4  
 И.А. Гончаров, Х. Грау, Б. Томас – 4/1, К. Людвиг, Б. Шоу – 4/2, А. Дюма-отец – 4/2, Ж. Ануй – 4/3.

Неудивительно, что в этом списке доминируют имена русских классиков 19 и первой половины 20 столетия. Это имена наиболее релевантные, и манипуляции с названиями их произведений не приводят к эффекту зрительского замешательства. Единственное исключение – пьесы Вампилова, но он, в свою очередь, один из немногих советских драматургов, успешно ставящихся до сих пор. Косвенно это свидетельствует о том, что на возведение в роль классики его творчество претендует в самой серьезной мере. Иностранцев авторов намного меньше, и их список резко отличен от списка отечественных авторов. Особняком стоит Шекспир, единственный, кто конкурирует с хрестоматийной русской классикой. У остальных «иностранцев» не более семи переименований, но практически все из них относятся к 20 и даже 21 веку. К классике можно отнести Уайльда и Дюма, из первой половины 20 века можно указать на Брехта, Шоу и – достаточно неожиданно – на де Филиппо, а вот далее мы видим как «серьезных» авторов (например, Ануй), так и представителей привычного для наших театров «комедийного пула».

Снова обратимся к исследованию театрального репертуара в сезоне 2018–2019 годов. Среди лидеров по количеству инсценированных произведений встречаются примерно все те же имена, что оказались и в актуальном списке, но есть и любопытные отличия. «Перелицованный» Достоевский уверенно идет на первом месте, опережая даже Островского (40 переименований против 35), тогда как именно Островский является лидером по общему количеству инсценировок (365 спектаклей), а Достоевский оказался лишь на шестом месте (137 спектаклей), уступая Чехову, Гоголю, Шекспиру и Пушкину. Именно с Достоевским связана своеобразная аномалия переименований. Получается, что примерно треть постановок имеет отличное от претекста название. Трудно сделать однозначный вывод,

почему эта аномалия возникла, но можно предположить, что Достоевский – автор, традиционно широко интерпретируемый, что отразилось и в прагматике театрального нейминга. Неудивительно, что рядом с ним оказывается и фигура Л.Н. Толстого (15 переименований на 55 постановок в 2018-19 году). Есть что-то символичное в неизбежной встрече двух имен, так антиномичных друг другу в русской культуре. С другой стороны, это лишь подчеркивает глубокий консерватизм современного театра, который предпочитает рефлексировать над устойчивым и мало меняющимся «школьным» каноном, нежели работать с литературой последних десятилетий. У всех остальных авторов количество переименованных произведений не превышает 20 процентов.

Приведем второй список, в котором указаны произведения, подвергшиеся переименованию не менее трех раз:

- 12 – «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского;
- 8 – «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского;
- 7 – «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Женитьба Бальзамина» А.Н. Островского, «Гамлет», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира;
- 6 – «Васса Железнова» А.М. Горького, «Идиот» Ф.М. Достоевского, «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта, «Война и мир» Л.Н. Толстого;
- 5 – «Мертвые души», «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Осенняя скука» Н.А. Некрасова, «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, «Три сестры» А.П. Чехова;
- 4 – «Мамаша Кураж и её дети» Б. Брехта, «Записки сумасшедшего», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя, «Обломов» И.А. Гончарова, «Сеньор Пигмалион» Х. Грау, «Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского, «Лес» А.Н. Островского, «Бог резни» Я. Резы, «Тетка Чарли» Б. Томаса;
- 3 – «Иван Васильевич» М.А. Булгакова, «Старший сын» А.В. Вампилова, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Бесприданница», «Гроза», «Свои люди – сочтемся» А.Н. Островского, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Недоросль» Д.И. Фонвизина, «Чайка» А.П. Чехова, «Король Лир», «Макбет» У. Шекспира, «Пигмалион» Б. Шоу.

Как видно, показатель романа Достоевского аномален. «Преступление и наказание» перелицовано двенадцать раз, что почти в два раза превышает трансформации названия одной из пьес Островского. Любопытно, что по общему количеству постановок произведение Достоевского не входит даже в первую двадцатку в сезоне 2018–2019 годов, будучи поставленным всего тридцать раз. То есть примерно в трети случаев авторы спектаклей не сохраняют оригинальное название. Любопытно, что, как и в ситуации с именами писателей, треть случаев является своеобразной отметкой аномального количества переименований.

Перейдем к проблеме классификации названий, подвергшихся переименованиям. Условно можно выделить три основания для этого: *формальное, концептуальное и рецептивно обусловленное*. Под формальным основанием можно понимать степень отличия заголовка спектакля от названия претекста. Это могут быть отличия лексические, грамматические, синтаксические и т.п. Концептуальное отличие связано с самим литературным материалом, оно объясняется интерпретацией претекста и ее отражением в обновленном заголовке. Но это может быть учет и внешних связей: переименование претекста предполагает обращение к другим литературным произведениям и именам, это и аллюзивно-реминисцентный принцип, предполагающий широкий учет культурных феноменов как предпосылок к созданию заглавия. Наконец, рецептивная обусловленность заголовка — это «сигналы» работы со зрительским горизонтом ожидания, маркеры жанра, стиля постановки, ее атмосферы».

Если обратиться к формальным принципам, то можно предложить логичную классификацию, связанную со степенью отличия заголовка от названия претекста и выводимую из трансформации такого названия на различных языковых уровнях. Четко выявляется два противоположных друг другу принципа: редукция названия и его расширение. Первый случай редуцирования — это *лексическое сокращение*, когда от оригинальной формулы остается одно-два слова без грамматических изменений самой формулы. Чаще всего это сведение названия к имени/фамилии заглавного героя или даже сокращение его именной формулы.

Примеры (здесь и далее оригинальные названия даются курсивом, а сценические варианты названия без него): «*Мамаша Кураж и ее дети*» Брехта — «Мамаша Кураж», «Кураж»; «*Тарас Бульба*» Гоголя — «Тарас»; «*Васса Железнова*» Горького — «Васса»; «*Господа*

*Головлевых*» Салтыкова-Щедрина – «Головлевых»; «*Мадам Бовари*» Флобера – «Бовари»; «*Король Лир*» Шекспира – «Лир»; «*Мой бедный Марат*» Арбузова – «Мой Марат».

В ряде случаев номинация героя сводится к её аббревиатурной версии: «*Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*» Гоголя – «Как поссорился И.И. с И.Н.»; «*Тот самый Мюнхгаузен*» Горина – «Тот самый М.»; «*Господа Головлевы*» Салтыкова-Щедрина – «Господа Г.»; «*Веер леди Уиндемир*» Уайльда – «Веер леди У.».

Но это может быть и любое другое слово или слова из названия: «*Материнское поле*» Айтматова – «Поле»; «*Метод Гронхольма*» Гальсерана – «Метод»; «*Любовная отповедь сидящему в кресле мужчине*» Маркеса – «Любовная отповедь»; «*Мертвые души*» Гоголя – «...Души»; «*Дядюшкин сон*» Достоевского – «Сон»; «*Три сестры*» Чехова – «Три».

Аббревиация встречается в единственном случае и в этом варианте: «*Как вам это понравится*» Уайльда – «КВЭП (Как вам это понравится)».

Гораздо менее частотно собственно *грамматическое редуцирование*: «*Вечера на хуторе близ Диканьки*» Гоголя – «Вечера на хуторе близ...», «Вечера на хуторе», «Вечера на хуторе...»; «*На всякого мудреца довольно простоты*» Островского – «На мудреца»; «*Не в свои сани не садись*» Островского – «Не в свои сани...»; «*Над пропастью во ржи*» Сэлинджера – «Над пропастью».

Любопытно, что все три случая перелицевания произведения Гоголя связаны именно с этим вариантом. Отметим также экзотический случай сочетания грамматической редукции с принятым в Интернете хэштег-маркированием: «*С любимыми не расставайтесь*» Володина – «#СЛЮБИМЫМИ».

Далее можно указать на грамматическую трансформацию оригинального названия. Безусловный лидер в этом разделе – комедия «Горе от ума», имеющая сразу три версии, обыгрывающие оригинальную формулу: «Горе от ума – Горе уму – Горе ума», «Горе без ума», «Горе уму». Приведем и другие примеры, ряд из которых связан с сохранением в заголовке имени героя, но в другой грамматической форме: «*Темные аллеи*» Бунина – «В темных аллеях»; «*Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*» Гоголя – «Иван Иванович и Иван Никифорович»; «*Кроткая*» Достоевского – «Кроткие»; «*Земля Эльзы*» Пулинович – «Эльза»; «*Портрет Дориана*



*Грея* Уайльда – «Дориан Грей»; «*Женитьба Бальзаминова*» Островского – «Бальзаминов».

Отдельно укажем на еще один экзотический пример, связанный с принципом интернет-хэштега: «*Прощание в июне*» Вампилова – «#Прощайиюнь». Также зафиксирована всего одна инверсия оригинального названия: «*Золотой теленок*» Ильфа и Петрова – «Теленок золотой».

Случаев лексического приращения выявлено гораздо меньше, чем редукции. Они сильно отличаются друг от друга. Это может быть изменение синтаксической конструкции: «*Медея*» Ануя – «Я – Медея»; «*Вечер*» Дударева – «Еще не вечер»; «*Мать*» Горького – «Мать обвиняет»; «*Лес*» Островского – «Всё тот же Лес».

Или же это добавление персонажа произведения через прямое название или перифраз: «*Муму*» Тургенева – «Герасим и Муму»; «*Пигмалион*» Шоу – «Пигмалион и прекрасная леди».

Или приращение названия за счет введения дополнительного мотива: «*Смерть Ивана Ильича*» Толстого – «Жизнь и смерть Ивана Ильича»; «*Свадьба*» Чехова – «Свадьба с генералом».

Или даже изменение смысла названия на противоположное: «*Анна Каренина*» Толстого – «Не Анна Каренина»; «*Ромео и Джульетта*» Шекспира – «неРомео, неДжульетта».

Далее можно описать многочисленные случаи приращения заголовка спектакля при сохранении (полном или частичном) названия претекста, связанные со своеобразным мотивно-сюжетно-стилистическом комментированием. Это примеры, для понимания которых требуется предварительное знание литературного первоисточника. Используемые в них механизмы переименования сочетают в себе и формальный, и концептуальный принципы. Например, трансформация названия пьесы Вампилова – «Старший сын. Встречи в предместье...» – отсылает к хронотопу произведения. А название пьесы «Преступление и наказание. Девять дней Родиона Романовича Раскольникова», отсылающее к роману Достоевского, указывает на темпоральную специфику ее фабулы. Есть и гораздо более изощренные случаи. Например, заголовок «Царь Эдип. Прозрение» отсылает не к самому мотиву пьесы Софокла, герой которой, напротив, ослепляет себя, а к ее трактовке, к проблематике высшей мудрости героя, ослепленного, но пришедшего к пониманию законов мира. Еще один пример трансформации: «Вишневый сад» – «Вишневый сад. Тишина». Такое переименование отсылает и к чеховской

поэтике пауз, и к самому концепту вишневого сада, с его символическими коннотациями. В силу ограниченности формата статьи приведем еще ряд самых любопытных примеров подобного приращения без их комментирования: «*Обломов*» Гончарова – «Обломов. Теперь или никогда!»; «*Идиот*» Достоевского – «Идиот, или Странный сон Настасьи Филлиповны»; «*Лысая певичка*» Ионеско – «Лысая певичка и что-то еще»; «*Горе от ума*» Грибоедова – «Русское горе... от ума».

Своеобразным подвидом этой версии трансформации является введение жанрового маркера. Это может быть отсылка к традиционным жанрам литературы и театра или же указание на жанр в широком смысле, как указание на специфику сценического представления: «*Идеальный муж*» Уайльда – «Идеальный муж. Комедия»; «*Гамлет*» Шекспира – «Игра в Шекспира. Гамлет», «Трагическая история Гамлета, принца Датского»; «*Скамейка*» Гельмана – «Скамейка (прелюдия на досках)»; «*Обломов*» Гончарова – «Обломов. Эпизоды»; «*Горе от ума*» Грибоедова – «Горе от ума. Московские сны»; «*Бесы*» Достоевского – «Бесы. Сценические опыты»; «*Лес*» Островского – «Лес. Диалоги по дороге»; «*Пиковая дама*» Пушкина – «Пиковая дама. Игра»; «*Макбет*» Шекспира – «Макбет. Кино», «Макбет. Видения».

И еще один случай приращения при сохранении оригинального названия можно назвать аллюзивным. Это или прямая отсылка к тексту произведения, или отсылка к какому-то конкретному эпизоду из него: «*Вино из одуванчиков*» Брэдбери – «Вино из одуванчиков, или Замри»; «*Оптимистическая трагедия*» Вишневого – «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал»; «*Однорукий из Спокана*» Макдонаха – «Однорукий из Спокана (С днем рождения, однорукий)»; «*Цилиндр*» де Филиппо – «Цилиндр, или Сколько стоит ваша жена»; «*Три сестры*» Чехова – «Три сестры. Я вас не помню собственноручно...».

Несколько заголовков инклюзивны самим авторам произведений. Это прямое упоминание фамилий или (в одном случае) её сокращенная версия, связанная с каламбурическим эффектом: «*Гамлет*» Сумарокова – «Гамлет (Сумарокова)»; «*Война и мир*» Толстого – «Война и мир Толстого»; «*Макбет*» Шекспира – «Шекспир. Макбет»; «*Поздняя любовь*» Островского – «О-й. Поздняя любовь».

Отдельно выделим два типа трансформации. Первый из них связан обыгрыванием орфографии и пунктуации:

– Варианты с дореформенной орфографией: «Идиот» Достоевского – «Идіотъ»; «Бесприданница» Островского – «Безприданница»; «Иванов» Чехова – «Ивановъ»; «Горе от ума» Грибоедова – «Горе отъ ума».

– Создание окказионального семантического или каламбурного эффекта: «Суббота, воскресенье, понедельник» де Филиппо – «С.суббота В.воскресенье П.понедельник»; «Приглашение на казнь» Набокова – «Приглашение на кАЗнь».

– Использование различных знаков, взятых из компьютерных кодов и интернет-среды: «Женитьба» Гоголя – «Женитьб@.com», «#ЖенитьбаГоголя»; «С любовью не шутят» Кальдерона – «#СЛЮБОВЬЮНЕШУТЯТ»; «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина – «Смерть Тарелкина #дуракидурацкие»; «Недоросль» Фонвизина – «Недоросль.ru»; «Доходное место» Островского – «ДоХХХод».

Второй тип обусловлен эффектом транслитерации. Это может быть полная замена кириллицы на латиницу или частичное использование последней, но также и замена одного из элементов названия или даже одной или нескольких букв в слове: «Гроза» Островского – «GROZA2059»; «Мариенбад» Шолом-Алейхема – «Marienbad»; «451 градус по Фаренгейту» Брэдбери – «FAHRENHEIT 451»; «Игрок» Достоевского – «DerSpieler». «Валентинов день» Вырыпаева – «VALENTINOV DENЬ»; «Баба Шанель» Коляды – «Баба CHANELЬ»; «Как важно быть серьезным» Уайльда – «Как важно быть serioznym»; «Недоросль» Фонвизина – «Недоросль».

Встречаются и макаронические примеры в разных вариантах, вплоть до сочетания транслитерации с аббревиацией и обязательным появлением лексического элемента, которого нет в оригинале: «Гамлет» Шекспира – «Гамлет.eXistenZ», «Гамлет. NEXT»; «Ромео и Джульетта» Шекспира – «R&J. Ромео и Джульетта»; «Солярис» Лема – «Solaris. Дознание»; «Женитьба» Гоголя – «Zhenитьба.Wanted!».

Перейдем к концептуальной вариации, которая связана с полной заменой оригинального названия в заголовке спектакля. Самый простой случай – это заголовок, в котором упоминаются имена героя/героев произведения. Такой вариант любопытен перераспределением интереса реципиента, его направленностью на упомянутого героя как эстетически доминирующего элемента в структуре театральной постановки: «Азazelь» Акунина – «Эраст Фандорин»; «Старший сын» Вампилова – «Сарафановы»; «Мертвые души» Го-

голя – «Чичиков и Ко»; «*Братья Карамазовы*» Достоевского – «Брат Алеша», «Брат Иван Федорович», «Иван и Чёрт»; «*Идиот*» Достоевского – «Настасья Филипповна»; «*Преступление и наказание*» Достоевского – «Родион и Сонечка», «Свидригайлов»; «*Село Степанчиково и его обитатели*» Достоевского – «Фома Опискин»; «*Бесприданница*» Островского – «Лариса и купцы»; «*Господа Головлевы*» Салтыкова-Щедрина – «Головлев», «Головлев. Маменька»; «*Война и мир*» Толстого – «Княжна Марья», «Пьер Безухов»; «*Вам и не снилось*» Щербаковой – «Роман + Юлька».

Также имя героя может обозначено либо перифрастически, либо через аббревиацию и транслитерацию: «*Вий*» Гоголя – «Панночка»; «*12 стульев*» Ильфа и Петрова – «Киса»; «*Преступление и наказание*» Достоевского – «Р.Р.Р.»; «*Не всё коту масленица*» Островского – «Ах...OFF».

Следующая версия концептуальной трансформации названия может быть названа ассоциативно-мотивной, то есть в заголовке не сохраняется дословных отсылок, но в нем содержатся указания на сюжетно-фабульные, персонажные, в широком смысле слова образные реалии претекста. Допустим, заголовок спектакля «Манкурт» по роману Ч. Айтматова «И дольше века длится день» совершенно понятен всякому, кто читал данный текст и помнит гуманистическую концепцию автора. Заголовок «Здравствуй, папа! Я твой сын» отсылает к фабульной завязке пьесы А. Вампилова «Старший сын». Несколько маньеристское «Тринадцать женщин старшины Васкова между предчувствием большой любви и ожиданием внезапной смерти» отсылает даже не к какому-то конкретному эпизоду повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...», а, по сути, к логике всего её сюжета. Остроумное «Игра в ящик» снова отсылает к конкретному эпизоду, смерти героя и её последствиям в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско». Приведем еще ряд подобных примеров для полноты картины: «*Сотников*» Быкова – «Заплутавший на войне человек»; «*Вий*» Гоголя – «Три ночи»; «*Портрет*» Гоголя – «Искушение»; «*Преступление и наказание*» Достоевского – «Убийец», «730 шагов»; «*Село Степанчиково и его обитатели*» Достоевского – «Фома Фомич созидает всеобщее счастье»; «*Яма*» Куприна – «Два вечера в веселом доме»; «*Затворник и Шестипалый*» Пелевина – «Попытка к бегству»; «*Живой труп*» Толстого – «Третий выбор»; «*Пигмалион*» Шоу – «Лондон Шоу».

Вариации данного типа так же связаны с самыми разнообразными эффектами, которые встречались нам ранее. Это может быть обыгрывание жанрового (в широком понимании) контекста пьесы: «*Иван Васильевич*» Булгакова – «Приключения профессора Тимофеева»; «*Шинель*» Гоголя – «Сны маленького человека»; «*Село Степанчиково и его обитатели*» Достоевского – «Страсти по Фоме»; «*На всякого мудреца довольно простоты*» Островского – «Дневник нечестного человека»; «*Дракула*» Стокера – «Очень страшная история»; «*Ионыч*» Чехова – «Провинциальный романс».

Встречаются и транслитерирование, макаронические заголовки, использование исключительно иностранных слов, специфическая пунктуация, интернет-синтаксис: «*Село Степанчиково и его обитатели*» Достоевского – «N-ские страсти»; «*Юбилей*» Чехова – «PRO. Надувательство»; «*Братья Карамазовы*» Достоевского – «Все человеки. MadeInRussia»; «*Игрок*» Достоевского – «Литургия Zero»; «*Три сестры*» Чехова – «MotherFatherSistersBrother»; «*Ревизор*» Гоголя – «Спаси Хлестакова\_?»; «*Дама с собачкой*» Чехова – «#Он\_Она\_собачк@».

Версией ассоциативно-мотивной концептуальной трансформации является использование цитаты из литературного претекста или же аллюзии на него: «*Собачье сердце*» Булгакова – «Абырвалг»; «*Бойня номер пять*» Воннегута – «Такие дела»; «*Как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*» Гоголя – «Скучно жить на этом свете, господа»; «*Улисс*» Джойса – «Это для тебя светит солнце»; «*Наши*» Довлатова – «Абанапат!»; «*Преступление и наказание*» Достоевского – «Какой уж тут Миколка»; «*Пугачев*» Есенина – «Дорогие мои, хорошие»; «*Венецианский купец*» Шекспира – «Фунт мяса».

Но это может быть и внешняя аллюзия, отсылающая к другим произведениям литературы и иных видов искусств как классического, так и массовокультурного периода. Особенно продуктивна матрица, связанная с кинематографом. Так, в заголовке «Иван Васильевич: назад в будущее» сошлись пьеса Михаила Булгакова и знаменитая фантастическая киносериалология Роберта Земекиса; «Русский психопат» («Записки сумасшедшего») адресует к одиозному фильму «Американский психопат»; «Луна над Баффало» превращается в «Эту прекрасную жизнь» (в оригинале классический американский рождественский фильм Фрэнка Капры), пьеса Ясмин Резы «Арт» становится спектаклем «Искусство, или Три женщины на грани

нервного срыва» с отсылкой к одной из самых известных лент Альмодовара; спектакль, поставленный по пьесе «Тетушка Чарли» Брэндона Томаса, получает название советского телефильма «Здравствуйте, я ваша тетя!», а театральная версия поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» обрела заголовок «Беги, Венюшка, беги!», который указывает на фильм Тома Тыквера, получивший в российском прокате название «Беги, Лола, беги» (в оригинале этот немецкий фильм называется «Lola rennt» – «Лола бежит»), хотя можно предположить и влияние со стороны литературы, в пользу чего свидетельствует наличие романа Джона Апдайка «Беги, кролик, беги». Совсем изощренный пример – заголовок «Последнее свидание в Венеции» (оригинал – «За рекой, в тени деревьев»), в котором сошлись «Последнее свидание в Париже» Бертолуччи и «Смерть в Венеции» (и новелла Томаса Манна, и экранизация Лукино Висконти).

Менее распространены отсылки к литературе, шире – словесности. «Бог резни» удостоился заголовка «Мышка бежала» (кросскультурный переход от европейской литературы к русскому фольклору). «Иван Васильевич» стал квазигомеровской «Одиссеей 1936». «Декамерон. Любовь во время чумы» учитывает обыгрывание устойчивого выражения, возникшего под воздействием драматического текста А.С. Пушкина. «Записки сумасшедшего» получили отсылку к знаменитому романсу на стихи Вейнберга, став называться «Он был титулярный советник». Удалось обнаружить даже аллюзию не на литературное или фольклорное произведение, а на критическое сочинение. «Вешние воды» получили сценическое имя «Русский человек на rendez-vous», полностью совпав по названию со знаменитой статьей Чернышевского.

Завершая классификацию, приведем еще два локальных вида концептуальной обусловленности. Это заголовки, связанные с прямым указанием авторства: «*Кабала святош*» Булгакова – «Всадник де Мольер», «Сны господина де Мольера»; «*Назад к убийству*» Кристи – «Агата Кристи. Детектив»; «*Укрощение строптивой*» Шекспира – «Весь мир – Шекспир»; «*Мария Стюарт*» Шиллера – «Играем... Шиллера!».

Также встречаются пьесы, названные каламбурно или комически обыгрывающие название претекста: «*Маскарад*» Лермонтова – «Маске рад»; «*Примадонны*» Людвиг – «Примадонны (Прямодон-

ны)); *«Три сестры»* Чехова – «1 2 3 сестры»; *«Оскар и розовая дама»* Шмитта – «Оскар и розовая мама».

Теперь поговорим о рецептивной причинности изменения названия претекста при постановке спектакля. Из приведенных выше примеров видно, что радикальные эксперименты с заглавием не являются чем-то максимально распространенным. Статистически «косметические» правки названия успешно конкурируют с более смелыми, отдаляющимися от словесной формулы оригинала вариантами. Это само по себе свидетельствует о том, что зрительский рецептивный горизонт представляется театрам как вполне тривиальный. Если вспомнить, что в числе лидеров переименований – по именам и произведениям – обнаруживаются тексты, входящие в школьный канон по преимуществу (это русская литература XIX и первой половины XX века), то можно предположить, что трансформированный заголовок должен не менять или уж тем более не нивелировать привычную процедуру чтения, но скорее слегка «остранить» устойчивые впечатления и набившие оскомину ассоциации, возникающие буквально автоматически при упоминании произведений школьного канона.

Вернемся к казусу романа «Преступление и наказание», успешно обогнавшего все остальные произведения как русской, так и зарубежной литературы по количеству трансформированных заголовков. Культурологический статус этого произведения весьма любопытен, так как оно вызывает восторженное приятие или, наоборот, резкое неприятие со стороны читательской аудитории, а такая антиномия объясняется именно ассоциированием данного романа со школьной программой и самим школьным прошлым едва ли не всех реципиентов. То есть высокая узнаваемость текста, его название, одно из самых известных в русской и, пожалуй, мировой литературе, сподвигают режиссеров и сценаристов менять его примерно в трети случаев театральной интерпретации романа. Но давайте посмотрим на все эти случаи пристальнее: «Какой уж тут Миколка», «Малявочка», «Р.Р.Р.», «По дороге в...», «Убивец» (встречается дважды), «Игра в преступление. Достоевский», «Сны Родиона Романовича», «Преступление и наказание. Девять дней Родиона Романовича Раскольникова», «Родион и Сонечка», «Свидригайлов», «730 шагов».

Очевидно, что в большинстве случаев интерпретация заголовка не представляет особых сложностей и связана с базовым набором сведений о романе писателя. Четыре случая связаны с обыгрывани-

ем инициалов главного героя (от полного приведения имени, отчества и фамилии до аббревиации). Еще два названия связаны с другими персонажами: Свидригайлов очень узнаваем, а вот с Миколкой могут возникнуть определенные сложности, так как этот образ периферийный, и представление о его значении в романе должно быть несколько выше рецептивного стандарта. Два названия по-разному восходят к словесной формуле претекста, а вариант «Убийец» как отсылает к той же самой формуле, так и перифрастически обозначает образ Раскольникова. Таким образом, остается всего три названия, требующие, на наш взгляд, более глубокой эрудиции: «730 шагов» заставляют вспомнить расстояние от дома героя до жилья старухи процентщицы, «Малышечка» отсылает к монологу Мармеладова, а «По дороге в...» – единственный вариант, предполагающий широкую ассоциативность.

По сути, весьма осторожный подход людей театра к практике переименования литературных претекстов подтверждает тезис, высказанный нами в другой статье, и является частным случаем следующей тенденции: «Современная репертуарная политика российских театров весьма конформна. Налицо ориентация на усредненные представления зрителей о том, что и почему ставится на сцене» [Прошин 2019, 95]. Можно сказать и так: подавляющее количество случаев переименования оригинальных названий связано с произведениями, несомненно известными зрителю не только на уровне их авторства и краткого представления о фабуле, но и в плане более внимательного прочтения, следствием которого является представление о сюжете, системе персонажей и т.п. Это достаточно серьезное количество авторов и их произведений, но большинство из них связано лишь со слегка расширенным хрестоматийным канон преимущественно русской литературы. Поэтому можно настаивать на тезисе актуальности ситуации модерна для отечественного театра: принцип интерпретации канона, меланхолический по своей сути, остается одним из главных и модулирующих отношения сцены и зрительного зала.

#### Литература

**Барт 1994** – Барт Р. *Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По* // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.



**Прошин 2019** – Прошин Е.Е. *Репертуарная политика современных российских театров в сезоне 2018–2019 годов* // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2019. № 2. С. 89–100.

**Тюпа 2001** – Тюпа В. *Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ*. М., 2001.

### **SPECIFICS OF THE TRANSFORMATION OF THE TITLE OF A LITERARY PRETEXT IN THE REPERTORY OF RUSSIAN THEATERS (SEASON 2020-2021)**

© **Proschin Evgeny Evgenievich** (2021), SPIN-code: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, PhD in Philology, associate professor, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (37, Bolschaja Pokrovskaja street, Nizhny Novgorod, Russia, 603000), filnnov@mail.ru

This research was conducted at the junction of literary studies, sociology, and statistics. The study focuses on the cases when a literary work that served as the basis for theatrical interpretation was renamed. This almost always happens to epic and dramatic works since cases of not even the transformation of the title but merely a reference to lyrical or epic genres in the theater are extremely rare in productions staged on the basis of a single work. The author was able to discover several hundred cases of transformation of the title of a pretext and proposed three principles for analyzing the mechanisms of such a transformation. The first has to do with the formal aspects: to what extent – partially or completely – the verbal formula of the original is changed, how this can be traced on different linguistic levels. The second dimension is conceptual, that is, it reflects the connection between the title of the play and the text, namely the orientation of the updated title towards the text of the play implemented in a number of original ways: from genre markers to an allusive-associative imagery series. The third aspect is the receptive specificity of the title, that is, its connection with the viewer's "horizon of expectations". Observations show that radical experiments with the title are not something totally common. Statistically, "cosmetic" title edits successfully compete with bolder, more distant variants of the original's verbal formula. This in itself indicates that the audience's receptive horizon is presented to theaters as quite trivial. If we recall that among the leaders of renaming – by name and work – are the texts included in the school reading list (that is, Russian literature of the 19th and first half of the 20th centuries), then we can assume that the transformed title should not alter or even slightly modify the usual reading procedure, but rather gently shift the usual accents, preventing the appearance of coddled associations that arise automatically when works from school reading list are mentioned.

*Keywords:* title, pretext, play, theater, title transformation.

## References

(Articles from Scientific Journals)

**Прошин 2019** – Proshchin E.E. *Repertuarnaya politika sovremennykh rossiyskikh teatrov v sezone 2018–2019 godov* [Repertoire policy of modern Russian theaters in the season 2018–2019]. *Palimpsest. Literaturovedcheskiy zhurnal* [Palimpsest. Literary journal], 2019, no. 2, pp. 89–100. (In Russian).

(Monographs)

**Барт 1994** – Bart R. *Tekstovoy analiz odnoy novelly Edgara Po* [Textual analysis of a short story by Edgar Poe]. Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994. (In Russian).

**Тюпа 2001** – Тюпа V. *Analitika khudozhestvennogo: vvedeniye v literaturovedcheskiy analiz* [Analytics of the Fiction: An Introduction to Literary Analysis]. Moscow, 2001. (In Russian).

Поступила в редакцию 10.02.2021