

RU

## Замена имени как механизм смысловой и темпоральной трансформации в интерсемиотическом переводе: от пьесы Л. Зорина «Покровские ворота» к одноименному фильму М. Козакова

Горбова Г. М., Никольская Т. Е.

**Аннотация.** Цель исследования – определить роль замены антропонима в трансформации смысловой и темпоральной структуры при интерсемиотическом переводе драматургического произведения в кинотекст. В качестве материала для сопоставления взяты пьеса Леонида Зорина «Покровские ворота» (1974) и ее одноименная экранизация, осуществленная Михаилом Козаковым в 1982 году. Исследование сосредоточено на замене имени возлюбленной главного героя: в пьесе она носит имя Алевтина, в фильме – Маргарита. С применением комплексной методики, включающей этимологический анализ, ассоциативный эксперимент и фоносемантический анализ (по шкалам А. П. Журавлева), в статье доказывается, что изменение антропонима не является случайным, но представляет собой осознанное семиотическое действие. В работе подробно рассматривается, как дотекстовые ассоциативные поля и фоносемантические характеристики имен актуализируются в образах героинь и их экранном воплощении. Особое внимание уделяется ключевой сцене знакомства главного героя фильма с Маргаритой, где кинематографические коды вступают во взаимодействие с ономастическим решением, создавая эффект преемственности между поколениями. Научная новизна работы видится в том, что в ней впервые выявляется механизм, посредством которого ономастический повтор и дифференцированное использование гипокористик (Рита и Марго) формируют в фильме принципиально иную, циклическую темпоральность, противопоставленную линейной темпоральности пьесы. В результате исследования установлено, что имя персонажа способно выступать маркером глубинной смысловой трансформации произведения, переживающего интерсемиотический перевод.

EN

## Name substitution as a mechanism of semantic and temporal transformation in intersemiotic translation: from Leonid Zorin’s play “The Pokrovsky Gate” to the eponymous film by Mikhail Kozakov

G. M. Gorbova, T. Y. Nikolskaya

**Abstract.** The aim of this study is to determine the role of anthroponym substitution in the transformation of the semantic and temporal structure in the intersemiotic translation of a dramatic work into a film text. The material for comparison is Leonid Zorin’s play “The Pokrovsky Gate” (1974) and its screen version directed by Mikhail Kozakov (1982). The research focuses on the renaming of the protagonist’s beloved: in the play she is called Alevtina, while in the film she becomes Margarita. Applying an integrated methodology that includes etymological analysis, an associative experiment, and phonosemantic analysis (based on A. P. Zhuravlev’s scales), the article argues that the change of the anthroponym is not accidental but constitutes a deliberate semiotic act. The article examines in detail how the pre-textual associative fields and phonosemantic characteristics of the names are actualized in the characters’ images and their screen representation. Special attention is given to the key scene of the protagonist’s introduction to Rita, where cinematic codes interact with the onomastic choice, creating an effect of continuity between generations. The scientific novelty of the work lies in identifying, for the first time, the mechanism by which onomastic repetition and the differentiated use of hypocoristics (Rita and Margo) shape a fundamentally different, cyclical temporality in the film, as opposed to the linear temporality of the play. The findings demonstrate that a character’s name can serve as a marker of deep semantic transformation in a work undergoing intersemiotic translation.

## Введение

Актуальность настоящего исследования определяется устойчивым интересом современной филологической науки к процессам смысловой трансформации, которые претерпевает художественное произведение, будучи переведенным с языка литературы на язык кинематографа (Григорьева, 2022; Духовная, 2022; Приказчикова, 2025; Цветкова, 2022; Яровой, 2023). В фокусе внимания исследователей все чаще оказываются не только очевидные изменения сюжетной канвы или визуального ряда, но и те имплицитные механизмы, которые запускают перестройку всей смысловой структуры текста (Немец-Игнашева, 2022; Ушакова, 2025). Одним из центральных элементов, требующих изучения, является антропоним. Как справедливо отмечается в современных исследованиях, «личное имя в любом национальном и социальном коллективе есть феномен не только лингвистический, но и символический, отражающий особенности исторической ситуации, культурные константы и переменные» (Поляков, 2024, с. 141). В художественном тексте, и особенно в драматургии, эта символическая нагрузка имени усиливается. По наблюдению исследователей ономапоэтики, «произведения драматургии, в отличие от прозы, не обладают широкими возможностями для обрисовки и характеристики художественного образа», поэтому «достаточно существенное значение имеют ИС (имена собственные. – Г. Г., Т. Н.), которые автор присваивает действующим лицам» (Петрачкова, 2021, с. 67). Через имя, аккумулирующее в пьесе «синергетическую семантику» (Петрачкова, 2021, с. 67), реализуется авторский замысел. Между тем проблема функционирования антропонима при интерсемиотическом переводе литературного произведения не получила системного освещения. При этом такой перевод влечет за собой изменение авторской модальности: смысла, темпоральности и даже, возможно, ценностной системы. В этой связи особый интерес представляет вопрос о том, какую роль играет замена имени в данной трансформации, в частности в аспекте темпоральности. Эта проблематика принадлежит к двум активно разрабатываемым, но пока не пересекающимся направлениям. С одной стороны, в ономастике утвердилось понимание того, что новые личные имена могут выступать как компоненты «новых знаковых систем», маркирующих смену старых культурных парадигм (Поляков, 2024, с. 152). С другой стороны, теоретики литературы отмечают интерес искусства XX-XXI вв. к категории времени: «Во многих знаковых произведениях прошедшего и текущего столетий художественное время стало стержнем изображаемой реальности, ведущей темой или лейтмотивом» (Колмакова, Берёзкина, 2024, с. 46). Однако вопрос о том, как имя и время связаны между собой в художественном произведении и как эта связь реализуется при переходе с языка литературы на язык сцены или экрана, остается открытым.

Таким образом, острота и своевременность исследования, отраженного в настоящей статье, обусловлены необходимостью заполнить выявленную лакуну. Важность решения данной проблемы не исчерпывается анализом конкретного материала (пьесы и фильма «Покровские ворота»), но имеет более широкую перспективу: изучение механизмов смысловой и темпоральной трансформации при интерсемиотическом переводе через призму антропонимикона может стать продуктивным инструментом для анализа других постановок и экранизаций и для выявления общих закономерностей перекодирования художественных смыслов.

К числу таких механизмов, как представляется, относится сознательное варьирование устойчивых элементов паратекста – заглавия и имен персонажей. Эти элементы обладают особой семиотической значимостью, так как, являясь текстом, сами становятся означающим другого, основного текста. Они призваны обеспечивать преемственность между литературным первоисточником и его сценическим или экранным воплощением, а потому любое вторжение в эту область не может быть нейтральным.

В ходе исследования предполагалось решить ряд конкретных задач:

- 1) проанализировать теоретические подходы к проблемам интерпретации художественного текста и интерсемиотического перевода, сложившиеся в семиотике и рецептивной эстетике;
- 2) провести комплексный этимологический, ассоциативный и фоносемантический анализ отдельных поэтизованных пьесы Л. Зорина «Покровские ворота» и одноименного фильма;
- 3) сопоставить особенности функционирования поэтизованных пьесы Л. Зорина «Покровские ворота» и в одноименном фильме режиссера М. Козакова;
- 4) выявить характер связи между изменением антропонимикона и трансформацией темпоральной структуры произведения при интерсемиотическом переводе.

Материалом исследования послужили текст пьесы Л. Зорина (2016) «Покровские ворота», написанной в 1974 году, киносценарий и фильм «Покровские ворота» (реж. М. Козаков, 1982), а также данные ассоциативного эксперимента, проведенного авторами статьи.

Теоретическую базу исследования составляют труды, выполненные в русле семиотики, рецептивной эстетики и теории интерсемиотического перевода. Понимание художественного текста как сложной знаковой системы, включенной в коммуникативную пару «автор – реципиент», берет свое начало в семиотическом подходе, согласно которому текст может быть понят расширительно – как вербальное, визуальное, музыкальное или театральное произведение (Садченко, 2009). Идея принципиальной открытости художественного произведения множеству интерпретаций разрабатывалась У. Эко (2004), а также М. М. Бахтиным (2008, с. 192), писавшим о смысловом «избытке», порождаемом «дружностью» воспринимающего сознания. Динамическая природа текста, его способность не только транслировать, но и трансформировать информацию и генерировать новые смыслы, обстоятельно рассмотрена в работах Ю. М. Лотмана (1992; 2002), в том числе и с соавторами (Лотман, Цивьян, 1998). Процесс взаимодействия текста и читателя как диалог, в котором рождаются новые смыслы, приводящие к сотворчеству, анализируется в исследованиях по рецептивной эстетике (Ковылкин, 2007).

Центральное значение для настоящей работы имеет теория перевода Р. О. Якобсона (1985), выделившего внутриязыковой перевод и трансмутацию (интерсемиотический перевод), то есть интерпретацию вербальных знаков средствами невербальных знаковых систем. Объектом научного рассмотрения служит трансформация состава поэтонимов, точнее – личных имен персонажей литературного произведения, при интерсемиотическом переводе. Анализ антропонимикона художественного произведения строится на предположении о том, что, как утверждают А. И. Криворучко, Я. Б. Глаголев и Кан Синъюнь, он создается под влиянием системы личных имен естественного языка и представляет собой «неотъемлемый компонент текстового пространства, воплощающий намерения и интенции автора, его творческие порывы и стремления» (2024, с. 810). Понимание имени собственного как сложной структуры, аккумулирующей речевую, языковую и энциклопедическую информацию, опирается на положения общей теории ономастики, разработанные А. В. Суперанской (2007). Вопросы смыслопорождения при переводе монокодового текста в поликодовый рассматриваются в работах С. Ю. Павлиной, М. Р. Сафиной и О. Д. Прасоловой (2025), исследующих синергию гетерогенных кодов. Специфика ступенчатого формирования смысла в драматическом и экранном тексте раскрыта в исследованиях В. И. Коныкова и Т. А. Соломкиной (2020) (применительно к театральной постановке), а также Ю. М. Лотмана (2002) и Н. Е. Стрельцовой (2024), анализирующих роль плана, ракурса и монтажа как смыслопорождающих механизмов в кинематографе.

Исследование проводилось с помощью методов, позволяющих выявить смыслопорождающий потенциал антропонимов в тексте. Был применен комплексный подход, объединяющий этимологический анализ, свободный ассоциативный эксперимент и фоносемантический анализ, выполненный по методике А. П. Журавлева (1974). При рассмотрении текста пьесы и кинотекста использовались сравнительно-сопоставительный метод, а также элементы семиотического анализа, позволяющие изучать имя персонажа как знак, функционирующий в структуре художественного целого и вступающий во взаимодействие с другими знаковыми системами (визуальной, аудиальной) в случае кинотекста.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут найти применение в вузовских курсах по филологическому анализу текста, теории перевода, лингвокультурологии, а также в практике подготовки комментариев к экранизациям литературных произведений.

## Обсуждение и результаты

Дискурсивный подход позволяет рассматривать художественный текст как сложную знаковую систему, включенную в коммуникацию между автором и адресатами. Понимание текста в семиотическом ключе расширяет его границы до любой наполненной смыслом структуры – вербальной, визуальной, музыкальной (Садченко, 2009, с. 104).

Художественная коммуникация порождает множественность интерпретаций в силу трех основных особенностей. Во-первых, это культурно-историческая дистанцированность реципиента от автора, порождающая семантический «избыток» (Бахтин, 2008, с. 192). Во-вторых, произведение принципиально открыто как конфигурация стимулов, допускающая вариативность прочтений (Эко, 2004, с. 170-171). В-третьих, семиотическая сложность текста требует дешифровки совокупности кодов, в результате которой базовый концепт обрастает вариантными компонентами, конкретизируемыми личным опытом реципиента (Тарасова, 2019, с. 87).

Из сказанного вытекает, что отношения между формой и смыслом в художественном тексте несимметричны: при неизменности формы наряду с изначальными возникают новые смыслы, обусловленные контекстом и социально-культурными характеристиками реципиентов. Эта асимметрия стимулирует динамику текста, который, по Ю. М. Лотману, «обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» (1992, с. 131).

«Трансформация сообщения» при определенных условиях может привести к изменению формы текста. Под «определенными условиями» понимается реципиент как «со-участник», вступающий, по мысли А. Н. Ковылкина, в диалог «текст – читатель», который «разворачивается в акте рецепции, создает условия для его субъективного и творческого понимания» (2007, с. 157). Смыслы, рожденные в этом со-творчестве, могут потребовать восстановления семиотической симметрии, что, в свою очередь, подтолкнет творчески ориентированного читателя к созданию нового варианта произведения.

Создание варианта художественного произведения на основе другого текста в общекультурном смысле слова (ср.: «Текст – явление культуры, проявляющееся во всех ее сферах: музыке, литературе, изобразительном искусстве и т. д.» (Рубцова, 2017, с. 54)) принято, вслед за Р. О. Якобсоном, рассматривать как разновидность перевода: внутриязыкового, представляющего собой интерпретацию «вербальных знаков с помощью других знаков того же языка» (1985, с. 362), или межсемиотического (Якобсон иначе называет его трансмутацией, в современных работах также используется термин интерсемиотический перевод) – интерпретации «вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» (1985, с. 362). При трансмутации происходит семиотическое усложнение формы. Субстрат смыслопорождения расширяется: помимо речи, смысл генерируют единицы визуального, музыкального, вещного рядов. Эффект достигается за счет синергии гетерогенных кодов. Каждый из них «либо уточняет, либо расширяет значение других кодов» (Павлина, Сафина, Прасолова, 2025, с. 82). Способы актуализации новых смыслов при интерпретации зависят от целей автора, от дискурсивных характеристик восприятия первичного произведения и от избранного материального субстрата – вербального, визуального, музыкального.

Особые отношения между исходным и конечным пунктами трансмутации демонстрируют драматургические тексты и их сценические/экранные воплощения. В отличие от произведений других родов литературы, драматургический текст изначально предназначен для перевода в поликодовый режим и для множественных интерпретаций, ведущих к варьированию смысла.

При сценическом воплощении, как отмечают В. И. Коньков и Т. А. Соломкина, формирование смысла проходит несколько ступеней: «Первая смысловая инстанция – автор. Вторая – режиссёр, предлагающий свое прочтение пьесы. Третья – актёр, который реализует замысел режиссера и одновременно вносит свой вклад <...> Под руководством режиссера работают художники, композиторы, фотографы, которые участвуют в формировании смысла постановки» (2020, с. 148).

Творческую рецепцию литературного произведения при интерсемиотическом переводе можно, вслед за М. В. Цветковой, представить как «многоуровневый диалог» «режиссера с текстом литературного произведения, эпохи создания текста и эпохи, в которую создавалась экранизация, принимающей и передающей сред, а также принимающей и передающей культуру» (2022, с. 59). Это означает, что, в сравнении с театральной постановкой, при экранном воплощении литературного текста система смыслопорождения еще более усложняется. Как пишет Ю. М. Лотман: «Между глазом кинозрителя и экранным изображением... существует посредник – направляемый оператором объектив <...> В результате план и ракурс становятся активными элементами киновыражения, осуществляя подвижную точку зрения» (2002, с. 418). Таким образом, к названным ступеням сценического смыслопорождения добавляются план и ракурс, явленные зрителю в композиции визуального ряда, основанной на монтажных приёмах. Н. Е. Стрельцова, изучающая киномонтаж, утверждает: «Толкование смыслового значения рождается между кадрами» (2024, с. 46), то есть монтажное объединение кадров выступает как смыслопорождающий субстрат.

Из сказанного следует, что сфера влияния автора-драматурга замыкается на вербальном тексте, тогда как режиссер-интерпретатор обладает несопоставимо более широким арсеналом. Его «территория» – визуальный, звуковой, актерский, операторский и монтажный коды, становящиеся основными средствами выражения смысла при интерсемиотическом переводе пьесы в сценическое или экранное произведение.

Тем показательнее случаи, когда режиссер, стремясь восстановить семиотическую симметрию между обновленным смыслом и формой, вторгается в область, традиционно остающуюся наиболее стабильной и связанной с автором, – в паратекстовую рамку (название и список действующих лиц). Эти элементы служат связующими звеньями, обеспечивающими преемственность между литературным и экранным произведениями. Название и имена занимают сильную позицию, обладают высокой семиотической плотностью и направляют зрительское ожидание.

Исследователи ономастики художественного текста отмечают, что, помимо функции номинативной, антропонимы «в пределах ономастического пространства художественного текста выполняют в основном символическую и стилистическую функции и являются важным средством характеристики героя. Они усиливают впечатление от прочитанного и помогают раскрыть скрытый подтекст, непосредственно участвуя в формировании концептуального плана произведения» (Кормилаева, 2023, с. 192). Еще в античном театре имя персонажа вызывало в сознании зрителей определенный образ и отсылало к известному сюжету. Позже в комедии появилось говорящее имя: в условиях средневековой гиперболизации оно давало представление о характере героя еще до начала действия. История русской драматургии показывает: хотя говорящие имена уступили место косвенно характеризующим, традиция связывать имя с характером жива до сих пор.

Следовательно, сознательное варьирование этой устойчивой рамки – замена названия, изменение состава персонажей или их имен – не может быть нейтральным для смысла произведения.

Основываясь на сказанном выше, сформулируем гипотезу нашего исследования. Если замена имени персонажа – осознанное семиотическое действие, то оно становится ключевой точкой концентрации новой режиссерской интерпретации и маркером трансформации смыслового инварианта произведения.

Сюжет пьесы Л. Зорина «Покровские ворота» строится вокруг отношений соседей по коммунальной квартире. Центральный конфликт – взаимоотношения Маргариты Павловны (переводчицы) и ее мужей: бывшего – Льва Хоботова, которого она полностью контролирует, и нового – Саввы Игнатьевича. Этим героям противопоставлен образ молодого аспиранта Костика, который в финале пьесы помогает Хоботову освободиться от навязчивой опеки бывшей жены, чем утверждается победа ценностей поколения молодых советских людей над устоями поколения, воспитанного в дореволюционной интеллигентской среде.

Поставленный М. Козаковым в 1974 г. спектакль успеха не имел. Однако снятый им в 1982 г. телефильм, напротив, стал чрезвычайно популярен, отвечая ностальгическому духу времени (Ананьев, 2022, с. 194). В фильме появился смысл цикличности жизни, отсутствовавший в драматургическом произведении. Кроме того, в отличие от пьесы, где центральное место занимает конфликт между Маргаритой и Хоботовым, в фильме их отношения служат фоном для ностальгических переживаний Костика.

Новые, в сравнении с пьесой, смыслы выражены не переработанными текстами диалогов или измененными характерами персонажей, а, в первую очередь, с помощью кинематографических кодов: кадрами с вращающейся пластинкой, показанной в начале и конце фильма, сценой «полета во времени» Савранского на мотоцикле над Москвой, кадрами с молодыми людьми и стариками, детскими фотографиями актеров в титрах и множеством других аналогичных элементов. Среди вербально-аудиальных способов выражения смысла следует отметить рассуждения взрослого Костика (роль которого исполнена М. Козаковым) о скоротечности жизни.

В пьесе этот монолог произносится голосом молодого Костика, что лишает театральную постановку ностальгического настроения. Текст диалогов перенесен в фильм почти без изменений, но некоторые содержательные акценты смещены (в частности, за счет перераспределения реплик между персонажами). Важнейшее же изменение касается паратекста: в фильме имя возлюбленной Костика Маргарита, а не Алевтина, как это было в пьесе. Это различие между номинациями героинь становится, наряду с перечисленными выше элементами кинематографического кода, маркером смысловой трансформации. Замена одного имени другим приводит к ономастическому повтору (в фильме две Маргариты), что побуждает зрителя к сопоставлению героинь, к поиску между ними общих черт.

Смыслопорождающий потенциал данных антропонимов исследовался в ходе свободного ассоциативного эксперимента. Испытуемым надо было ответить первыми пришедшими в голову словами на вопросы: «Какие ассоциации у вас вызывает имя... (Маргарита, Алевтина, Рита, Марго)?» Количество слов-реакций не ограничивалось.

Стимулы были предъявлены респондентам на платформе docs.google.com.

В ассоциативном эксперименте принял участие 21 респондент (9 мужчин, 12 женщин) 17-63 лет, представители разных профессий, все городские жители, для всех русский язык родной. Все участники были проинформированы о целях исследования, приняли участие в нем добровольно, дали устное согласие на обработку данных и были уведомлены о том, что результаты эксперимента будут использованы в научной статье.

Полученные результаты имеют ограничения, вызванные небольшим количеством респондентов и временным разрывом между созданием произведений и экспериментом. Первое ограничение не влияет на значимость результатов для последующего анализа, так как целью эксперимента была демонстрация самого факта существования ассоциативных полей у анализируемых антропонимов и выявление тенденций их формирования. Второе ограничение преодолевалось исключением из рассмотрения ассоциатов, обусловленных реалиями, появившимися после 1982 г.

Всего в ходе эксперимента получена 131 реакция следующих типов: прецедентные, индивидуально-личные, атрибутивные, оценочно-характеризующие.

На стимул «Маргарита» было получено 36 реакций от 19 респондентов. Средняя длина ассоциативного ряда составила 1,9 реакции, при стандартном отклонении 1,04. Для расчета средней длины ассоциативного ряда и стандартного отклонения здесь и далее был использован ИИ-ассистент DeepSeek, основанный на модели DeepSeek V-3, DeepSeek Company (<https://www.deepseek.com>). Результаты, полученные с помощью ИИ-ассистента, были верифицированы. Авторы несут полную ответственность за окончательные данные и их интерпретацию.

Ответы респондентов имеют высокий уровень стереотипных реакций: ядерную зону формируют отсылки к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» («Мастер и Маргарита», «мастер», «Булгаков», «героиня романа Булгакова»), зафиксированные у 52,6% респондентов и составляющие почти треть (30,6%) от общего числа ответов. Ближняя периферия (19,4%) представлена характеристиками «строгая», «с характером», «эгоизм», «радость» и т. п. Дальняя периферия состоит из разнородных ассоциатов, значительная часть которых связана с современностью (например, гастрономические реакции), не актуальных для нашего анализа. Наибольшие, чем у других имен-стимулов, длина ассоциативного ряда и стандартное отклонение, а также доминирующее, но не монопольное положение общекультурных (литературно-кинематографических) ассоциаций, с которыми конкурируют описательно-характеризующие, отражают семантически сложную, многослойную структуру ассоциативного поля имени Маргарита.

На стимул «Алевтина» было получено 34 реакции 21 респондента, представивших от 1 до 3 ассоциатов каждый. Средняя длина ассоциативного ряда составила 1,6 реакции, при стандартном отклонении 0,91.

Содержательно-количественный анализ показал, что ассоциативное поле имени Алевтина компактно и имеет ярко выраженное ядро, мотивированное социально-историческим стереотипом: «пожилая деревенская женщина («бабушка») из советского прошлого». Реакции этого типа («бабушка», «бабулька», «бабуля», «деревенская простушка», «деревенская учительница из СССР» и т. п.) – дали 62% респондентов, доля от общего числа реакций – 47,1%. Слабо структурированная периферия состоит из реакций, мотивированных национально-культурной идентификацией («что-то русское, глубинное, истинно наше»), и разрозненных, семантически уникальных.

Предположительно, ассоциации типа «бабушка + деревня + архаика» уже были актуальны в 1980-е годы и послужили одной из причин замены имени возлюбленной Костика. Он интеллигент и остроумен, и его возлюбленная должна быть окружена романтическим ореолом, к которому устойчивые ассоциации с «бабушкой» и «деревней» не имеют отношения.

Сравнение ассоциативных полей имен Маргарита и Алевтина показывает, что поле имени Маргарита более разнообразно, и, следовательно, менее предсказуемо, благодаря чему оно обладает большим потенциалом для порождения вторичных смыслов, тогда как поле имени Алевтина – это социально-временная эмблема. Если это еще не объясняет выбор для героини имени Маргарита, то уже помогает понять, с чем был связан отказ от имени Алевтина.

В ассоциативном эксперименте в качестве стимулов использовались две неформальные модификации имени Маргарита: Рита (только в фильме, номинация возлюбленной Костика) и Марго (в пьесе и в фильме, номинация Хоботовой). Анализ ассоциативных реакций на стимулы «Рита» и «Марго», показал, что, вероятно, привязка каждой из гипокористик к определенной героине не случайна, так как отражает содержание ассоциативных полей этих имен.

Наиболее компактное ассоциативное поле у гипокористики Рита (27 реакций, средняя длина ряда 1,29 при стандартном отклонении 0,67). Ассоциации группируются вокруг социально-бытовых и личностных

характеристик: «доброе», «милашка», «боевая», «легкомысленная», «детство», «подруга». Стереотипные культурные реакции отсутствуют, что при контактном употреблении с антропонимом Маргарита способствует «очеловечиванию» образа носительницы имени.

Высокий (до 53,5%) уровень стереотипных реакций на стимул «Марго», свидетельствующий о том, что ассоциативное поле этого имени (34 реакции, средняя длина ряда 1,62, стандартное отклонение 0,93) предсказуемо, и, следовательно, в художественном произведении оно может направлять читательскую интерпретацию по пути, совпадающему с намерениями автора. Ядро составляют ксенозотические ассоциации (типа «иностранка»), ближнюю периферию – негативные («высокомерная», «стервозность» и подобные) и статусные характеристики, отчасти мотивированные романом А. Дюма «Королева Марго» («королева», «голубая кровь»).

Сравнение ассоциативных полей связанных между собой антропонимов позволяет выявить их системную смысловую трансформацию. Гипокористика Рита «упрощает» Маргариту, делает ее более «человечной». Модификация Марго на ассоциативном уровне актуализирует статусность и трудный характер потенциальной именуемой.

Помимо ассоциативного эксперимента, мы обратились к фоносемантическому анализу. Он позволил выявить спектр не всегда осознаваемых ощущений, которые звуковая форма имени вызывает у носителей языка, и предположить, как эти ощущения могли повлиять на решение заменить имя.

Фоносемантика изучает связь между звуком и произвольным смыслом, возникающую на основе синестезии: звук может вызывать не только слуховые, но и, например, зрительные или тактильные ассоциации (так, [и] воспринимается как «узкий», а [о] – как «широкий»). А. П. Журавлев (1974) разработал для измерения этого эффекта метод «антонимических шкал», где звук оценивается по оппозициям типа «хороший – плохой», «большой – маленький». Суммируя характеристики всех звуков, входящих в слово, можно составить его фоносемантический «портрет». Именно этот «портрет» отражает тот пласт восприятия имени, который интуитивно считывается носителями языка и влияет на его эстетическую оценку.

Согласно шкалам А. П. Журавлева, фоносемантическое значение имени Маргарита – «мужественное» и «могучее», а Алевтины – «хорошее», «простое», «доброе», «гладкое», «округлое» (Фоносемантика имени).

«Мужественное» звучание имени Маргарита создает образ женщины властной и самостоятельной, что контрастирует с легкомысленным характером Костика. Фоносемантика же имени Алевтина направляет ожидания по уютно-дружескому вектору, ведущему к счастливому союзу.

Отказ от имени Алевтина в фильме создал дополнительное напряжение. Характер молодой героини в пьесе эксплицитно не раскрыт, но есть старшая Маргарита – бывшая жена Хоботова, чья властная натура выписана тщательно. Используя имя с уже закрепленной фоносемантикой для номинации другой героини, создатели фильма подспудно подчеркивают скрытую схожесть их натур. Это привносит в фильм интригу, отсутствовавшую в пьесе.

Фоносемантический анализ имени Рита выявил признаки: *хорошее, веселое, громкое, шероховатое, яркое, радостное, активное, быстрое, подвижное, угловатое* (Фоносемантика имени). Они резко расходятся с фоносемантикой полного имени Маргарита (*мужественное, могучее*): монументальность сменяется динамичностью и радостью. Примечателен и фоносемантический контраст антропонимов Рита и Алевтина: в отличие от «гладкого» и «округлого» имени Алевтина, Рита – «угловатое» и «шероховатое». «Угловатость» ассоциируется с незавершенностью молодого характера, что резонирует с характеристиками самого Костика. Дистанция, создаваемая «мужественным» полным именем, между ним и его возлюбленной исчезает, и обнажается родство их натур: оба легкие, яркие, подвижные.

Модификация Марго фоносемантически не конфликтует с полным именем, а, напротив, развивает его признаки. Марго – *мужественное, большое, грубое, холодное, могучее* (Фоносемантика имени). Показательно, что это имя принадлежит только старшей Маргарите. Возникает смысловая игра: полное имя объединяет героинь, а модификации проводят между ними резкую границу. «Мужественное» и «могучее» оборачивается в старшей экспансивной властью, а в младшей – внутренней силой, уживающейся с легкостью и радостью.

Рассмотрение ассоциативных полей и фоносемантики антропонимов показало, что интуитивно считываемые характеристики имен содержательно соотносятся. Между ними обнаруживается противопоставленность: с одной стороны, Маргарита и Марго, с другой – Алевтина и Рита (последние также контрастируют между собой).

Особенно значимо, что экспериментальные данные поддерживаются анализом образов персонажей пьесы и фильма. Это дает основания считать неслучайными как смену имени героини, так и неперекрещивающееся использование модификаций для номинации обеих Маргарит. Отказ от одного имени в пользу другого связан не только с персонажем, но и с общей смысловой трансформацией при экранизации.

Полученные данные позволяют перейти к вопросу об актуализации дотекстовых характеристик в пьесе и фильме. Сопоставление ассоциативных полей и фоносемантики имен с их художественным воплощением обнаруживает мотивированность как первоначального выбора имени Алевтина, так и его замены на Маргариту.

Маргарита – имя греческого происхождения, от *μαργαρίτης* 'жемчужина' (Петровский, 1966, с. 150). Жемчужина – драгоценность, кто- или что-либо выдающееся (ср.: «О ком-, чём-либо, выделяющемся своими достоинствами среди других, являющемся украшением, сокровищем чего-либо» (Кузнецов, 2000, с. 305)). Маргарита Павловна предстает перед другими персонажами пьесы и фильма как неординарная личность: «Женщина сказочного ума» и «характер такой, что фронтом командуй» (Зорин, 2016, с. 129), – так характеризует ее Савва Игнатьевич. Ее неординарность несомненна, хотя и вызывает у зрителя/читателя ироничную улыбку. Статистика

подтверждает исключительность носительницы имени: редкое даже в пору своей наибольшей популярности (1937 г.), не входило в топ-15 (Популярность имен в Москве и области в XX веке), оно делает героиню заметной на фоне других женщин и приковывает к ней внимание. В этой связи показательно, что это же редкое имя выбрано и для экранной возлюбленной Костика (бывшей Алевтины). Такой выбор используется для выражения нового, отсутствовавшего в пьесе смысла и делает неизбежным сопоставление двух Маргарит. Для молодой героини исключительность тоже значима, но реализуется иначе: не в активном действии, а в самом факте ее появления в жизни Костика. Она словно возникает из его фантазий, визуально выделяется на общем фоне, молчалива и самодостаточна. Ср. его реплику при встрече в отделе ЗАГС: «Она не хороша, нет, она прекрасна» (Покровские ворота, 2 серия, LTC 00:14:11).

Ассоциации, выявленные нами в ходе эксперимента, в полной мере отвечают представленным в фильме героиням: Маргарита Павловна – человек властный, радикально мыслящий и даже жестокий (ср. ассоциаты ближней периферии, условно объединенные в блок «образ властной, яркой, но сложной личности»). Она оскорбляет и унижает не только Хоботова («Маргарита. Прости, но, при всей своей инфантильности, для детсада ты слишком громоздок» (Покровские ворота, 1 серия, LTC 00:37:47), «Маргарита. Нет, ты не женишься! Умалешенных не регистрируют!» (Покровские ворота, 2 серия, LTC 00:42:44)), но и его возлюбленную Людочку («Маргарита. Я видела этот узкий лобик!» (Покровские ворота, 2 серия, LTC 00:08:46)), принуждает бывшего мужа стать свидетелем ее нового бракосочетания, общается с ним в приказном тоне («Маргарита. К трем вернемся – чтоб был дома!» (Покровские ворота, 2 серия, LTC 00:09:47)).

Для понимания смыслового сдвига в фильме в сравнении с пьесой имеет значение, что знакомство Костика с младшей Маргаритой происходит в присутствии Маргариты старшей. Девушка представляется Ритой, что вызывает у Костика смятение, усиливающееся после того, как он слышит ее полное имя. Эффект передан не вербально, а кинематографическими средствами: быстрая смена кадров, растерянная мимика Костика вместо его обычной уверенной улыбки, недоуменный переспрос «Как?», обращенный не столько к Рите, сколько к окружающим, и, главное, взгляд Костика на Маргариту Павловну. Мгновенный испуг героя рождается от осознания, что девушку его мечты зовут так же, как не в меру властную соседку.

Кульминация этого эпизода – удовлетворенная, насмешливая улыбка старшей Маргариты, как будто закрепляющая связь между тезками. Так кинематограф устанавливает между ними преемственность, выражая новый, отсутствовавший в пьесе смысл: жизнь циклична, «дети» повторяют судьбы «отцов» (и Костик, возможно, новый Хоботов?).

В кинотексте для именованной героини используются гипокористики, что позволяет не только увидеть параллели между героинями, но и обозначить различие. Согласно нашим экспериментальным данным, ассоциативное поле и фоносемантика имени Рита сконцентрированы вокруг позитивных социально-бытовых смыслов. Называя младшую Маргариту Ритой, Костик пытается дистанцировать возлюбленную от ее старшей тезки, словно говоря: «Она не похожа на Маргариту Павловну». Эффект этого переименования обыгран в диалоге с Хоботовым, который пугается имени Маргарита и с облегчением принимает «Риту»: «Хоботов. Хоботов. Рита. Маргарита. Хоботов (с испугом). Как? Костик. Рита! Ри-та (смеется)» (Покровские ворота, 2 серия, LTC 00:50:39-00:50:45).

Противоположную роль играет гипокористика Марго, которую Хоботов использует по отношению к бывшей жене. Параллель между поколениями сохраняется: употребление модификации Марго привлекает внимание к сложности характера старшей героини. Согласно эксперименту и фоносемантике, антропоним Марго концентрирует негативные аспекты статусности и трудного характера: «самовлюбленная», «высокомерная», «претенциозная», «могучее», «большое». Эта форма не смягчает, а гиперболизирует пугающие черты образа, окончательно закрепляя за старшей героиней статус «властной королевы».

Благодаря изменению поэтонима, антропонимы в фильме образуют систему. Полное имя Маргарита символизирует архетип «сложной женщины», а гипокористики задают векторы реализации: Марго – для экспансивной власти, Рита – для внутренней силы и легкости. Гипокористика Рита на фоне имен Маргарита и связанного с ним Марго становится отражением улучшения повторяемой судьбы: новое поколение не усугубляет сложности, а стремится избавиться от них. Таким образом, благодаря введению в кинотекст второго поэтонима Маргарита, время в фильме представляется движущимся по кругу или спирали.

Обнаруженный в фильме механизм антропонимической дифференциации героинь отсутствует в пьесе. Возлюбленная Костика Алевтина не имеет тезки, модификации ее имени не используются. Ассоциативное поле антропонима плотно и концентрируется вокруг социально-исторического стереотипа пожилой деревенской женщины. Это не способствует той игре смыслов, которая возникает в фильме. Однако и у этого имени есть свой смыслопорождающий потенциал.

Этимология имени Алевтина непрозрачна. Согласно одной версии, оно образовано от древнегреческого ἀλέω ('отбивать', 'отражать') (Петровский, 1966, с. 44); согласно другой – от церковного имени Валентина (Суперанская, 2005, с. 253), родственного Валентине (от лат. valens – здоровый) (Суперанская, 1966, с. 57). Если принять вторую версию, имя становится поэтонимом-подтекстом: читатель понимает, что именно с этой здоровой, простой девушкой Костик обретет предписанное именем постоянство, «отрезав» себя от «бескорыстных подружек» (Зорин, 2016, с. 181).

Согласно ремарке, героиня – «хрупкая девушка с... чуть презрительными глазами» (Зорин, 2016, с. 155). Костик называет ее «суровой» (Зорин, 2016, с. 178), имея в виду немногословность и строгий внешний вид. Однако действиями она жесткости не проявляет и не вызывает ассоциаций с Маргаритой Павловной: после операции Хоботов и Людочка дружелюбно общаются с ней; в сцене скандала Алевтина слушает ругань с недоумением

(Зорин, 2016, с. 169) (в фильме отсутствие Риты в этой сцене намекает на то, что она способна усилить давление на Хоботова). Алевтина сочетает мягкость и строгость, оставаясь персонажем-функцией для раскрытия характера Костика – ей отведено мало реплик, выводы о ней читатель делает из его слов.

Ее имя работает и на глобальный смысл пьесы: оно отражает смену поколений. Новые, рожденные в социализме люди (большинство ассоциаций респондентов с именем Алевтина связано с советским прошлым: «деревенская учительница из СССР») несут силу, простоту и радость, которой недоставало «сломанному» поколению. Молодые с сочувствием наблюдают за предшественниками и помогают им исправить жизнь (Светлана «спасает» Велюрова, Любочка – Хоботова). В этом смысле антропоним Алевтина косвенно подчеркивает линейность и быстротечность времени в пьесе.

Итак, замена имен при экранизации «Покровских ворот» не случайна. Она служит маркером глубинной смысловой перестройки произведения. Сопоставление ассоциативных полей, фоносемантических характеристик и художественного воплощения антропонимов подтверждает, что имя персонажа способно аккумулировать дотекстовые смыслы и порождать новые в процессе интерсемиотического перевода. В фильме, в отличие от пьесы, антропонимы образуют сложную систему: полное имя и его модификации (Рита и Марго) задают разные векторы реализации женских образов и способствуют выражению циклической темпоральности повествования, отсутствовавшей в литературном первоисточнике.

## Заключение

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие выводы. Во-первых, анализ теоретических подходов к интерсемиотическому переводу показал, что экранизация драматургического произведения представляет собой особый вид творческой рецепции. При этом, как отмечают современные исследователи, данный процесс включает многоуровневый диалог режиссера с текстом, эпохой и культурным контекстом (Цветкова, 2022), в ходе которого он использует богатый арсенал средств семиотического перекодирования.

Во-вторых, комплексный этимологический, ассоциативный и фоносемантический анализ поэтонимов, задействованных в пьесе Л. Зорина «Покровские ворота» и в одноименном фильме М. Козакова, позволил выявить существенные различия в их дотекстовых характеристиках. Этимология имени Маргарита («жемчужина») актуализирует семантику исключительности, что подтверждается его редкостью в статистике имен XX века. Ассоциативное поле имени Алевтина компактно и сконцентрировано вокруг социально-исторического стереотипа «пожилой деревенской женщины из советского прошлого», тогда как поле имени Маргарита многослойно и включает отсылки к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также оценочные характеристики. Фоносемантический анализ дополнил эти данные: «мужественное» и «могучее» звучание имени Маргарита противопоставлено «хорошему», «простому», «гладкому» имени Алевтина. Гипокористики Рита и Марго также обнаруживают контрастные фоносемантические характеристики: Рита – «активное», «быстрое», «угловатое»; Марго – «мужественное», «большое», «холодное». Сопоставление экспериментальных данных с художественным материалом подтверждает: замена имени в экранизации семиотически мотивирована и отражает смысловой сдвиг, произошедший при интерсемиотическом переводе пьесы в кинотекст.

В-третьих, сопоставление особенностей функционирования поэтонимов в тексте пьесы и в фильме показало, что в кинотексте антропонимы образуют сложную систему, отсутствующую в литературном первоисточнике. В пьесе имя Алевтина остается периферийным, а характер его носительницы раскрывается преимущественно через реплики Костика, при этом модификации имени не используются. В фильме же введение второго антропонима Маргарита создает ономастический повтор, побуждающий зрителя к сопоставлению двух героинь. Ключевая сцена знакомства в ЗАГСе, где девушка представляется Ритой, а затем выясняется ее полное имя, передает это сопоставление кинематографическими средствами (монтаж, крупные планы, мимика, взгляды). Гипокористики закрепляются за каждой из Маргарит: Рита – за младшей, Марго – за старшей, что позволяет не только увидеть параллель между ними, но и обозначить различие в путях реализации «сложного женского характера». Старшая Маргарита воплощает экспансивную властность, младшая – внутреннюю силу, уживающуюся с легкостью и веселостью.

В-четвертых, выявлена устойчивая связь между изменением антропонимикона и трансформацией темпоральной структуры произведения при интерсемиотическом переводе. В пьесе поэтоним Алевтина с его компактным социально-историческим стереотипом служит маркером линейной темпоральности и конфликта поколений: на смену «декадентскому упадничеству» старших приходит «здоровый оптимизм» новых людей. Отказ от этого имени и замена его антропонимом Маргарита привносит в фильм принципиально иную, циклическую темпоральность. Дотекстовое ассоциативное поле имени Маргарита, активирующее культурные и индивидуальные коды, в сочетании с дифференцированным использованием гипокористик (Рита/Марго) создает эффект преемственности между поколениями. Эта смысловая перестройка, закрепленная в выборе имени и его контекстуальном употреблении, резонирует с визуальными лейтмотивами и композицией фильма, формируя образ времени не как линии, а как круга или спирали, где повторение событий не исключает возможности нового исхода.

Таким образом, проведенное исследование подтверждает исходную гипотезу: замена имени персонажа при интерсемиотическом переводе является осознанным семиотическим действием, которое становится маркером смысловой трансформации произведения и инструментом формирования новой темпоральной структуры.

Перспективы дальнейшего исследования связаны, с одной стороны, с расширением круга анализируемых экранизаций, где наблюдаются аналогичные процессы в области паратекста, а с другой – с углубленным изучением того, как ономастические решения вступают во взаимодействие с иными кодами поликодового текста, формируя его итоговую смысловую структуру.

### Материалы исследования | Research materials

1. Зорин Л. Покровские ворота. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
2. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. Авторская редакция. 2000. <https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovij-slovar>
3. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. Около 2600 имен. М.: Советская Энциклопедия, 1966.
4. Покровские ворота: худ. фильм, 1 серия / реж. Михаил Козаков. 1982. [https://vk.com/video-20286388\\_456240206](https://vk.com/video-20286388_456240206)
5. Покровские ворота: худ. фильм, 2 серия / реж. Михаил Козаков. 1982. <https://rutube.ru/video/bef915ab0932a063373e0eafe879ee43/>
6. Популярность имен в Москве и области в XX веке. <https://names.mercator.ru/>
7. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005.
8. Фоносемантика имени. <https://www.analizfamilii.ru/kharakteristika-imeni.html>

### Источники | References

1. Ананьев Д. А. Ностальгия по «оттепели» в советском кинематографе второй половины 1970-х – середины 1980-х годов // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). <https://doi.org/10.31518/2618-9100-2022-5-16>
2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Развитие личности. 2008. № 4.
3. Григорьева Л. Н. К проблеме мультимодальности при экранизации литературных произведений // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. 2022. Вып. 12. <https://doi.org/10.21638/spbu33.2022.103>
4. Духовная Т. В. Киноадаптация литературного произведения как контекстно-зависимый коммуникативный акт // Гуманитарные исследования. 2022. № 2 (82).
5. Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1974.
6. Ковылкин А. Н. Вопросы рецептивной эстетики // Омский научный вестник. 2007. № 2 (54).
7. Колмакова О. А., Берёзкина Е. П. Время как объект эстетического эксперимента в русской литературе XX – начала XXI в. // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2024. Вып. 1.
8. Коньков В. И., Соломкина Т. А. Формирование смысла драматургической речи // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3. <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2020-3-22-146-155>
9. Кормилаева А. А. Символическая функция антропонимов в раскрытии идейно-тематического замысла рассказа Ю. Буйды «Ванда Банда» // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования: сборник научных статей. Витебск: Витебский государственный университет имени П. М. Машерова, 2023.
10. Криворучко А. И., Глаголев Я. Б., Кан Синьюнь. Антропоним в переводческом и метапереводческом пространстве русской, французской, китайской лингвокультур // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2024. Т. 34. Вып. 4. <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2024-34-4-806-813>
11. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
12. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
13. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Природа киноповествования // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998.
14. Немец-Игнашева Д. О. Литература, кино, адаптация: размышления о преподавании кино филологам // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2022. № 5.
15. Павлина С. Ю., Сафина М. Р., Прасолова О. Д. Когезивные связи в продвигающих текстах: кинопостеры в ракурсе мультимодального перевода // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2025. Т. 24. № 2. <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2025.2.6>
16. Петрачкова И. М. Своеобразие онимических средств в драматургических текстах театра абсурда Дмитрия Липскерова // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2021. № 1.
17. Поляков Д. К. Личное имя как маркер новой знаковой системы: межславянские параллели (от национального возрождения XIX в. до современного неоязычества) // Вопросы ономастики. 2024. Т. 21. № 3. [https://doi.org/10.15826/vopr\\_onom.2024.21.3.035](https://doi.org/10.15826/vopr_onom.2024.21.3.035)
18. Приказчикова О. А. Кинематографическая интерпретация романа В. О. Богомолова «Момент истины. В августе сорок четвертого...» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 18. Вып. 12. <https://doi.org/10.30853/phil20250739>
19. Рубцова С. П. Художественный текст как предмет понимания в лингвистике и философии // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2017. № 4.
20. Садченко В. Т. Текст как объект лингвистической семиотики // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 5.

21. Стрельцова Н. Формирование смыслов в экранной документалистике средствами монтажа // Век информации. 2024. Т. 8. № 1 (26). <https://doi.org/10.33941/2618-9291.2024.26.1.002>
22. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. М.: USSR; Лучшие компьютерные игры, 2007.
23. Тарасова И. Текст: уровни понимания и уровни смысла // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica Rossica. 2019. № 17. <https://doi.org/10.18778/1731-8025.17.08>
24. Ушакова Е. В. Диалог литературы и кинематографа в обучении будущих актеров театра и кино // Управление образованием: теория и практика. 2025. Т. 15. № 12-2. <https://doi.org/10.25726/v1430-5736-4900-c>
25. Цветкова М. В. Экранизация – тоже перевод? На примере двух экранных версий шекспировского «Гамлета» // Известия Уральского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24. Вып. 2. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.024>
26. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
27. Якобсон Р. О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.
28. Яровой С. А. Киноинтерпретация как способ прочтения литературного произведения // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология и журналистика. 2023. № 2.

### Информация об авторах | Author information

**RU****Горбова Галина Михайловна<sup>1</sup>****Никольская Татьяна Евгеньевна<sup>2</sup>**, к. филол. н., доц.<sup>1,2</sup> Литературный институт имени А. М. Горького, г. Москва**EN****Galina Mikhailovna Gorbova<sup>1</sup>****Tatiana Yevgenievna Nikolskaya<sup>2</sup>**, PhD<sup>1,2</sup> Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow<sup>1</sup> [li.na.7kj@mail.ru](mailto:li.na.7kj@mail.ru), <sup>2</sup> [t.e.nikolskaya@gmail.com](mailto:t.e.nikolskaya@gmail.com)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.02.2026; опубликовано online (published online): 19.03.2026.

**Ключевые слова (keywords):** интерсемиотический перевод драматургического текста; поэтоним в драматургии; ассоциативное поле личного имени; паратекст пьесы; пьеса Л. Зорина «Покровские ворота»; фильм М. Козакова «Покровские ворота»; intersemiotic translation of a dramatic text; poetonym in drama; associative field of personal name; paratext of a play; Leonid Zorin's play "The Pokrovsky Gate"; Mikhail Kozakov's film "The Pokrovsky Gate".