

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Сибирский федеральный университет»

На правах рукописи



Чжан Юй
СЕМИОТИКА АНИМАЦИОННОГО ДИСКУРСА
(НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ)

Специальность 5.9.8 – Теоретическая, прикладная
и сравнительно-сопоставительная лингвистика (филологические науки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Л.В. Куликова

Красноярск – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 АНИМАЦИОННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ	13
1.1. Теория семиотики в контексте западных и российской традиций.....	13
1.2. Учение о знаках в работах восточных исследователей: китайская парадигма	24
1.3. Семиотический вектор анимации: визуальная семиотика и киносемиотика	32
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	53
ГЛАВА 2 АНИМАЦИОННЫЙ ДИСКУРС: СВОЙСТВА И ФУНКЦИИ	57
2.1. Лингвистическая основа анимационного произведения: дискурсивный и текстовый подходы	57
2.2. Характеристики семиотического пространства анимационного дискурса: биканальность, мультимодальность, поликодовость.....	63
2.3. Функция нарратива в организации семиотического пространства анимационного дискурса.....	76
2.4. Национально-ценностный смысл как план содержания анимационного дискурса: процесс кодирования и сигнификации.....	87
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	99
ГЛАВА 3 СЕМИОТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ АНАЛИЗ АНИМАЦИОННОГО ДИСКУРСА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИТАЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ)	104
3.1. Модель описания и анализа анимационного дискурса.....	104
3.2. Интерпретационный анализ кодов и энциклопедической информации, передающих национально-ценностный смысл	112
3.3. Компонентный анализ анимационного знака и контекстуальной информации, реализующих национально-ценностный смысл.....	187
3.4. Описательный анализ нарратива и ситуативной информации, эксплицирующих национально-ценностный смысл	199
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	223

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	227
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	230
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ОПИСАНИЕ СТАДИИ РЕЗЮМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	263
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОРИЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	265
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОСЛОЖНЯЮЩЕГО СОБЫТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	272
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОЦЕНКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	278
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. ОПИСАНИЕ СТАДИИ РЕШЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	280
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ИТОГА ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»	288

ВВЕДЕНИЕ

Данная диссертационная работа посвящена комплексному изучению анимационного произведения как мультимодального коммуникативного явления в рамках лингво-семиотической интерпретации. В исследовании представлено теоретическое обоснование лингвистического анализа анимационного дискурса, рассматриваемого в качестве сложного семиотического пространства, а также процессов кодирования и сигнификации транслируемых в нем национально-ценностных смыслов. Диссертация выполнена на основе современных подходов к исследованию языка как системы знаков, коммуникации в аспекте мультимодальности и языка в контексте культуры.

В отечественной лингвистике накоплен значительный опыт в сфере семиотики. Особый вклад внесли такие ученые, как В.Я. Пропп, Г.Г. Шпет, Р.О. Якобсон, Ю.Н. Тынянов, Ю.М. Лотман, Р.О. Винокур, Б.М. Эйхенбаум, В.В. Виноградов, Б.В. Томашевский, Л.С. Выготский и др., сформировавшие основы семиотической теории и исследовательских подходов на материале художественной литературы, народных сказок, театральных и кинематографических произведений.

С развитием информационных технологий кинематограф, анимация и прочие формы визуального искусства изучаются под общим наименованием «экранное произведение», которое в лингвистической парадигме рассматривается как текст или дискурс с инородным компонентом – аудиовизуальным сопровождением. Исследования указанной специфики освещались в фундаментальных трудах таких ученых, как Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Е.Е. Анисимова, А.А. Бернацкая, В.Е. Чернявская, М.А. Бойко, А.А. Кибрик, Ю.А. Гастев, М.В. Загидулина, Л.В. Куликова, Ю.И. Детинко и др.

Однако анимационное произведение, как одна из наиболее молодых и популярных форм экранного искусства, довольно редко рассматривается исследователями как текст или дискурс. Кроме того, несмотря на то, что

анимационный продукт часто выступает объектом изучения, без внимания остается такой важный аспект данного типа экранного произведения, как его потенциал передачи культурнообусловленных национально-ценностных смыслов.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена вышеупомянутыми лакунами и заключается в необходимости комплексного теоретического осмысления анимационного произведения как мультимодального поликодового дискурса, отражающего лингвокультурную и национально-ценностную специфику. Сегодня анимационная индустрия занимает важную роль благодаря её глобальному распространению и широкому влиянию на молодое поколение. В академическом пространстве имеются научные труды, посвящённые данной проблематике, при этом остается очевидной дефиниционная расплывчатость между такими ключевыми понятиями, как «анимация» и «мультипликация», недостаточно сформирован общий научно-аналитический подход к изучению современных анимационных произведений. Понимание данного феномена с позиции семиотики также представляет собой значимое направление исследования, поскольку анимационный дискурс является особым видом знаковой системы. В рамках этой системы используются коды различных модусов, которые формируют анимационные знаки, отражающие основные ценности, традиции, концепты и другие компоненты определенной лингвокультуры. Ввиду этого изучение анимационного дискурса как коммуникативного ресурса массовой адресации представляется обоснованно актуальным.

Объектом данного исследования является современный анимационный дискурс, рассматриваемый как многоуровневое мультимодальное семиотическое пространство, отражающее ценностные смыслы определённой национальной культуры.

Предмет исследования – знаки анимационного дискурса (на примере китайской анимации) и их лингвокультурная обусловленность, а также транслируемый этими знаками национально-ценностный смысл.

В качестве **гипотезы** выдвигается предположение о том, что анимационный дискурс представляет собой сложное семиотическое пространство, которое отражает национально-ценностную специфику продуцирующей его лингвокультуры.

Цель работы заключается в комплексном описании анимационного дискурса как сложного семиотического пространства и выявлении заложенных в нём национально-ценностных смыслов.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Проанализировать основные положения теории семиотики и выделить инструментальные для данной работы дефиниции понятий «знак», «знаковая система», «код», «кодовые ряды».
2. Изучить основные подходы к определению кинос семиотики в рамках отечественных и зарубежных исследований.
3. Систематизировать аспекты лингвистических штудий, значимых для описания анимационного произведения.
4. Рассмотреть ключевые для данного исследования характеристики современного дискурса (креолизация, поликодовость и мультимодальность), определяемые в качестве системообразующих элементов анимации.
5. Выделить подходы для выявления национально-ценностного смысла и способов его кодирования в анимационном дискурсе.
6. Изучить феномен нарратива, его роль и функции в процессе кодирования национально-ценностных смыслов в анимационном продукте.
7. Произвести семиотико-ориентированный анализ выбранных анимационных произведений на материале китайской лингвокультуры:

- выявить и описать базовые семиотические коды каждого модуса анимационного дискурса, а также их энциклопедическую информацию, используя метод интерпретационного анализа;
- провести компонентный анализ анимационных знаков с целью раскрытия процессов семиозиса и сигнификации, а также выявления их контекстуальной информации;
- осуществить описательный анализ нарратива, направленный на изучение ситуативной информации, закодированной авторами в сюжетной линии анимационного дискурса.

Теоретической базой диссертации послужили труды российских, китайских, европейских и американских лингвистов в области семиотики (А.В. Бондарко, Р. Барт, С.Г. Проскурин, У Фэйбай, Ф. де Соссюр, Ч. Морис, Ч. Пирс, Чжан Тайянь, Чжао Ихэн, Ю.М. Лотман, Ю.С. Степанов,), работы по анимации и киносемиотике (А.Ф. Лалетина, Б.М. Эйхенбаум, Е.Г. Нешкова, Е.П. Подлегаева, К. Метц, Ли Хэнци, Лу Фан, П. Пазолини, Р. Барт, С.М. Эйзенштейн, С.С. Аванесов, У. Эко, Цзинь Ху, Цзян Чуаньхун, Ю.Н. Тынянов, Ян Юаньин), работы по теории дискурса (А.А. Кибрик, В.Е. Чернявская, В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, З. Харрис, З.Д. Попова, И.А. Стернин, И.Г. Нагибина, Л.В. Куликова, М. Фуко, М.Л. Макаров, Н.Д. Арутюнова, Син Фуи, Т. ван Дейк, Чэнь Жудун, Ши Сюй), публикации в сфере поликодовости, креолизованности (А.А. Бернацкая, В.Е. Чернявская, Е.Е. Анисимова, Е.Ф. Тарасов, М.А. Бойко, Ю.А. Сорокин) и мультимодальности дискурса (А.А. Кибрик, Л.В. Куликова, М.В. Загидулина, Чжан Дэлу, Чжу Юншэн, Ю.А. Гастев, Ю.И. Детинко).

В работе нашли применение следующие общенаучные и лингвистические **методы исследования**: *теоретический анализ*, включающий *индуктивный* и *дедуктивный* методы для обобщения собранных теоретических данных; *дефиниционный анализ* – с целью определения ключевых понятий работы и формулирования понятийного аппарата исследования; *лингвокультурологический анализ*, направленный на выявление национально-

культурной специфики знаков, в том числе с позиций аксиологических доминант определенного этноса; *метод целенаправленной выборки* практического материала исследования; *метод семиотико-ориентированного анализа*, который состоит из *интерпретационного анализа* знаков выделенных модусов, *компонентного анализа* непосредственно анимационного знака, а также *описательного анализа* нарратива.

Степень разработанности проблемы. В настоящее время изучение экранных произведений представлено большим количеством работ. Среди них отдельно стоит выделить такое направление, как киносемиотика (К. Метц, У. Эко, Б.М. Эйхенбаум, П.П. Пазолини и др.), в рамках которого разработана фундаментальная база для исследования экранных произведений. Среди отечественных работ стоит выделить исследователей, рассматривающих дискурсивное пространство анимационных фильмов: У.В. Дидик, установивший связь между культурой речи детей и анимацией; А.Ф. Лалетина, определившая культуuroобразующий потенциал анимации; Е.Г. Нешкова, рассмотревшая лингвокультурологический аспект интертекстуальности анимационного дискурса; Т.А. Романова, выявившая ведущие процессы в формировании специальной лексики анимационного дискурса. Однако отсутствуют работы, отражающие интегрированный подход к описанию анимационного дискурса, а именно, его структуры и реализации ключевых коммуникативных функций. Данная потребность формируется в связи с особенной природой анимационного дискурса, в котором анимационные знаки реализуют кодирование и передачу национально-ценностных смыслов определённой лингвокультуры. Таким образом, несмотря на наличие работ в данной области исследований, комплексное изучение функционирования модусов и кодовых рядов анимационного дискурса не проводилось.

Научная новизна работы определяется тем, что в ней впервые рассматривается специфика анимационного дискурса как коммуникативного события массовой адресации на основе исследовательской интеграции подходов

семиотики, киносемиотики, теории текста и дискурса, аксиологии и нарратологии; предлагается определение понятия анимационного знака. В диссертации разработана авторская модель семиотико-ориентированного анализа анимационного дискурса, позволяющая выявлять в анимационных знаках национально-культурную специфику определённой лингвокультуры.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Анимационный дискурс представляет собой комплексное коммуникативное событие массовой адресации, реализуемое посредством семиотического пространства, в котором авторы конструируют анимационные знаки. Взаимодействие знаков друг с другом осуществляется в соответствии с нарративной моделью, что обеспечивает актуализацию основной функции анимационного дискурса, а именно трансляцию и передачу национально-ценностных смыслов, заложенных в анимационном произведении.

2. Трансляция и передача национально-ценностных смыслов в анимационном дискурсе осуществляется посредством биканального, мультимодального и поликодового ресурсов семиотического пространства, соответственно дифференцирующегося на три разных уровня: каналы (аудиальный и визуальный), модусы (вербально-письменный, вербально-устный, цветовой, соматический, символический, музыкальный) и коды. Данный симбиоз, с одной стороны, указывает на комплексный характер смыслообразования через использование различных модусов, с другой стороны, отражает сложность анимационных знаков, участвующих в трансляции и интерпретации заложенных в анимационном дискурсе национально-ценностных смыслов.

3. Национально-ценностный смысл в анимационном дискурсе представляет собой организующее содержательное начало, вокруг которого создается нарратив, определяются анимационные знаки, осуществляется отбор кодов. В связи с этим его передача в анимационном дискурсе и последующая интерпретация реализуется с помощью энциклопедической информации кодов,

контекстуальной информации анимационных знаков и ситуативной информации нарративной составляющей.

4. Коды различных модусов представляют собой базовые семиотические единицы анимационного дискурса, отражающие определенную реальность и обладающие значительным семантическим потенциалом. Закодированная в них энциклопедическая информация представляет собой широкое семантическое поле, в рамках которого встречаются как ближайшие, так и дальнейшие значения. Основная функция кодов заключается в формировании материальной оболочки анимационного знака и конструировании его плана содержания – контекстуальной информации.

5. Анимационный знак представляет собой семиотическую совокупность аудиовизуального характера, образованную путём взаимодействия кодов различных модусов. В качестве анимационных знаков, как правило, выступают непосредственно герои произведения, а именно их визуальные и аудиальные составляющие, в том числе и устная, и письменная формы естественного языка, сопровождающие героев или проявляющиеся в речи героев. Контекстуальная информация анимационных знаков несет основную информационную нагрузку и интерпретируется как изначальные установки и состояние героя.

6. Нарратив в анимационном дискурсе представляет собой важный организующий вектор, определяющий временной и пространственный контексты сюжета. Ситуативная информация нарратива – план содержания ряда сюжетных событий, в которые погружаются анимационные знаки. Основная функция ситуативной информации заключается в развитии и совершенствовании контекстуальной информации анимационных знаков, что в конечном результате раскрывает закодированные в анимационном дискурсе национально-ценностные смыслы.

Теоретическая значимость данной диссертационной работы заключается в разработке авторской модели комплексного алгоритма анализа и интерпретации семиотико-коммуникативных аспектов анимационного дискурса

на примере анимационных произведений китайской лингвокультуры. Исследование вносит вклад в теорию современной семиотики, анализируя семиотическую специфику анимационного продукта с применением методов теории дискурса, аксиологии и нарратологии, что позволяет рассмотреть функции кодирования и передачи национально-ценностных смыслов с помощью анимационных знаков. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения взаимосвязи лингвокультуры и анимационного дискурса, а также для формирования новых методов анализа и интерпретации визуальных и вербальных знаков анимационного произведения.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения ее результатов в вузовских курсах, таких как теория дискурса, спецкурс визуальной семиотики, зарубежное регионоведение, страноведение, лингвокультурология, практика китайского языка; для подготовки курсовых, выпускных квалификационных работ и магистерских диссертаций. Полученные результаты в отношении смоделированного семиотико-ориентированного подхода к анализу анимационного дискурса формируют продуктивную основу для прикладного изучения и эмпирических обобщений коммуникативно-семиотической специфики анимационных произведений, что можно использовать в дальнейшей перспективе, как в исследованиях экранных произведений другого жанра и типа, так и в работах в сфере сравнительно-сопоставительной лингвистики.

Практический материал исследования представлен восьмью полнометражными анимационными произведениями (2015–2020 гг.) общей длительностью 711 минут (11 часов 51 минута): «哪吒之魔童降世» («Нэчжа: Рождение дьявола»), «白蛇：缘起» («Белая змея: Происхождение»), «西游记之大圣归来» (Царь обезьян: Возвращение героя), «风语咒» («Хранители ветра»), «大鱼海棠» («Большая рыба бегония»), «姜子牙» («Цзян Цзыя: Возведение в ранг духов»), «罗小黑战绩» («Легенда о Ло Сяохэ»), а также анимационными

сериалами (2015–2022 гг.), общей длительностью 2465 минут (41 час 5 минут): «仙王的日常生活» («Повседневная жизнь бессмертного короля»), «时光代理人» («Агенты времени»), «一人之下» («Один из отвергнутых»), «镇魂街» («Улица демонов»), «非人哉» («Боги и духи»). Выбор данных произведений осуществлялся по таким критериям, как количество просмотров, количество положительных отзывов, возрастное ограничение зрительской аудитории и др.

Апробация работы. Основные положения и выводы работы отражены в докладах и выступлениях диссертанта на следующих научно-практических международных конференциях: III международной конференции востоковедов и африканистов *Ex Oriente Lux* (г. Санкт-Петербург, 13 октября 2018 г.); международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (г. Красноярск, 23 апреля 2019 г.); II Международном форуме языков и культур (г. Красноярск, 28 мая 2021 г.); «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (г. Красноярск, 18 апреля 2023 г.); а также на аспирантских семинарах Ассоциации китайских обучающихся в г. Екатеринбург, организованных при поддержке отдела по образованию генерального консульства КНР в г. Екатеринбург (г. Екатеринбург, 20 февраля 2020 г.). Опубликовано одиннадцать работ, среди которых четыре работы по теме диссертационного исследования, в том числе три статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списков литературы, приложений.

ГЛАВА 1 АНИМАЦИОННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

1.1. Теория семиотики в контексте западных и российской традиций

Семиотика является одним из наиболее популярных направлений в современном научном мире. В своей книге «Люди и знаки» знаменитый российский ученый Ю.М. Лотман трактует семиотику как «науку, исследующую свойства знаков и знаковых систем» [Лотман, 2010, с.8]. Интерес к семиотическим штудиям зародился достаточно давно, так как объект изучения этой области охватывает огромный диапазон человеческой деятельности.

Знаки – неотъемлемый компонент человеческой цивилизации. Мы сталкиваемся со знаками в нашей повседневной жизни в различных ситуациях. Они являются одним из основных средств хранения и передачи информации. Важность знака для человеческого общества подтверждается словами одного из основоположников современной семиотики Ч. Морриса в его работе «Основания теории знаков»: «Человеческая цивилизация невозможна без знаков и знаковых систем, человеческий разум неотделим от функционирования знаков – а возможно, и вообще интеллект следует отождествить именно с функционированием знаков» [Моррис, 1938; цит. по Степанов, 2001, с.45].

Сегодня семиотика уже является самостоятельной и интегральной наукой. Семиотические теории используются в различных научных направлениях, в том числе в лингвистике, коммуникативистике, культурологии, искусствоведении, психологии, когнитивистике и др. В рамках нашего исследования мы изучаем достаточно популярный коммуникативный жанр для XXI в. – анимацию. Анимационный продукт, понимаемый, в том числе, как репрезентация своеобразной знаковой системы, характеризуется использованием определенного семиотического ресурса современной коммуникации. В связи с этим данная глава посвящается подробному теоретическому обзору

семиотических трудов, что является необходимым для выявления знаковой природы и семиотических свойств анимационного продукта.

Интерес к знакам, а именно к таким вопросам, как природа и сущность знака, связь между знаком и его значением, формировался в течение длительного исторического периода. В западной традиции попытки изучения знака получили свое начало в IV в. до н. э. в древней Греции. Знаки уже тогда, в связи с индивидуальными подходами ученых разных направлений, изучались по-разному. Так, основоположник медицины, знаменитый древнегреческий врач и философ Гиппократ считал знаком некий предмет, с помощью которого возможно было открыть то, что скрыто и ненаблюдаемо. Другими словами, знак в понимании Гиппократа рассматривался как вход в неизвестное. Такой вывод был сделан ученым в процессе наблюдения за пациентами, а именно за тем, как они описывали болезнь, с целью обосновать более точные, корректные диагнозы и соответствующие прогнозы [Проскурин, 2013].

Другой древнегреческий философ, Платон, в свою очередь рассматривал знак в рамках языка и задавался вопросом о происхождении слова, а также о связи между словом и его значением, говоря: «...имя есть некое орудие обучения и распределения сущностей, как, скажем, челнок – орудие распределения нити», тем самым он предполагал, что слово показывает и отражает природу обозначаемого предмета [Платон, 1968, цит. по: Агеев 2002, с.17].

Вслед за вышеназванными учеными и философами разработана доктрина знака, которая содержала в своей основе языковое значение. «Это учение рассматривало знак (*semeion*) как единство, образуемое связью означающего (*semainon*) и означаемого (*semainomenon*). Первое определялось как ‘воспринимаемое’ (*aistheton*), а второе – как ‘уразумеваемое’ (*noeton*) или, используя лингвистическое обозначение, – ‘переводимое’» [Jakobson, 1995 с. 408; цит. по Проскурин, 2013, с. 12]

Концепция знака в средних веках разработана в трактатах Святого Августина. В них знак представлен как «нечто, что в дополнение к субстанции,

воспринимаемой органами чувств, наводит на мысль о какой-либо другой вещи – *aliquid quid stat pro aliquo*» [Barthes, 1988, с. 100; цит. по Проскурин, 2013, с. 12]. Данное определение сохраняет первоначальное толкование знака, которое раскрывалось Гиппократом в его учениях, а именно то, что скрыто, недоступно, неизвестно, но можно постичь и раскрыть. Сочинение Святого Августина являлось подтверждением того, что учение стоиков о знаках было принято, а затем продолжено. В соответствии с чем латинское слово – *signum*, которое понимается как знак, включающий в себя *signans* «означающее» и *signatum* «означаемое», осталось в использовании [Проскурин, 2013].

Интерес к изучению сущности и природы знака, как мы видим из вышесказанного, уже существует в научном пространстве с древних времен. Однако формирование современной семиотики как научного направления и научной дисциплины произошло гораздо позднее, только в конце XIX в. Основоположниками данной области знания принято считать американского логика, философа Ч.Пирса и швейцарского лингвиста Ф. де Соссюра. Оба ученых внесли свой вклад в формирование и развитие современной семиотики. Их труды, несомненно, являются самыми авторитетными и фундаментальными работами в области знаковых учений.

Американским ученым Ч. Пирсом впервые был использован термин «семиозис», обозначающий знаковые явления и процессы. Отметим, что работы Ч. Пирса стали известны в научной среде только после его смерти, когда их использовал в своей работе другой американский философ – Ч. Моррис, который определил структуру семиотики. Последующее развитие подход Пирса получил в трудах таких ученых, как Р. Карнап, А. Тарский и др. [электронная библиотека ИФ РАН].

В работах Пирса дано краткое определение, в котором автор попытался пояснить сущность знака и его функцию. По его мнению, знак – любое А, обозначающее В для С. При этом исследователь ставит акцент на важность наличия нити, связывающей знак с обозначаемым предметом: «знак, или

репрезентамент, это нечто, что обозначает что-либо для кого-нибудь в определенном отношении или объеме. Он адресуется кому-то, то есть, создает в уме того человека равноценный знак или, возможно, более развитый знак. Тот знак, который он создает, я называю интерпретантой первого знака. Далее знак что-то обозначает, – именно свой объект. Но он обозначает объект не во всех отношениях, но только в отношении к своего рода идее, которую я иногда называл основой репрезентамена» [Пирс, 2000, с.177]. В связи с этим ученый выдвигает следующую дефиницию: «Знак – это репрезентамен с ментальной интерпретантой» [там же, с. 200]. Немаловажным в трудах ученого также является классификация форм знаков. Так, на основе специфики коммуникации, Ч. Пирс выделяет три вида знаков: иконические знаки (icon), знаки-индексы (index) и знаки-символы (symbol). Такая классификация знаков связана с особенностью формы знака, как это отмечает известный отечественный ученый В.И. Карасик: «форма знака принципиально отличается от обозначаемого объекта, но может либо отражать некоторые его признаки, либо быть конвенциональным» [Карасик, 2012, с. 44]. Таким образом, поясняя классификацию Ч. Пирса, В.И. Карасик представляет следующее понимание: «иконы характеризуются похожестью на объекты; индексы, которые таким сходством не обладают, связывают знак и объект только ситуативно; символы, которые представляют собой правила, определяют интерпретацию объектов» [Пирс, 2000, с. 218, цит. по Карасик, 2012, с. 44].

Другой основоположник современной семиотики – швейцарский лингвист Ф. де Соссюр предлагает в своих трудах несколько иную концепцию – семиологию. В работе «Курс общей лингвистики» ученый трактует семиологию как науку, изучающую жизнь знаков в жизни общества. «Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются», – пишет в своих работах Соссюр [Соссюр, 1977, с. 54]. В рамках теории семиологии Соссюр раскрыл свою концепцию языкового знака, говоря о том, что языковой знак одновременно материален и идеален. Каждый знак состоит из двух частей –

звуковой оболочки и обозначаемого понятия. По мнению Соссюра, языковому знаку присущи две основные функции: 1) произвольность связи между формой (языковой оболочкой) и обозначаемым понятием; 2) протяжённость формы в одном измерении [Соссюр, 2016].

Сопоставляя теории обоих ученых, мы можем прийти к такому выводу. Концепция знака, разработанная Пирсом, направлена на изменяемую модель коммуникации и наблюдения. «Знак постигается, переживается и интерпретируется. Семиозис постоянно обновляется и предполагает непрерывность. Доктрина теории Пирса – это динамичность. Всегда существует что-то первое – репрезентатив, который имеет тесную связь со вторым, называемым его объектом, обладающим способностью детерминировать третье, называемое интерпретантой» [Проскурин, 2013, с.18]. Другими словами, Ч. Пирс в своей работе рассматривает не только связь между знаком и его означаемым. Он включает в свою теорию вдобавок к этим двум компонентам третий – некий результат мышления адресата, который получил тот или иной знак и его означаемое. Соответственно, эта особенность знаковой теории Пирса дает возможность анализировать знак в динамике, а именно в процессе повторения бесконечного семиозиса. В связи с этим, изучая процесс семиозиса, Ч. Пирс также обращает внимание на важность интерпретатора – субъекта, который создает знаки, использует их в коммуникации и принимает участие в интерпретации знаков. Изучение семиозиса, по мнению исследователя, должно осуществляться в рамках общества интерпретаторов, так как деятельность сообщества и представляет собой бесконечный процесс семиозиса, где один субъект создает знак, а другой интерпретирует его. На основе этого ученый предлагает три измерения семиозиса, которые отображают отношение между знаками, отношение между репрезентативом и его интерпретантой, а также отношение между знаком и интерпретатором. Идеи Ч. Пирса об измерении семиозиса затем были продолжены Ч. Моррисом, который назвал

вышеуказанные характеристики синтактикой, семантикой и прагматикой [Гутнер, Бернштейн, 2022, URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7037>].

Знаковая модель Ф. де Соссюра, в свою очередь, построена на фасетном типе. Как отмечает профессор сиднейского университета Дж.Р. Мартин, концепция знака Соссюра представляет собой тесную связь между означающим и означаемым. В связи с этим знак в теории Соссюра не реализует значение, а создает значение в мышлении адресата [Martin, 2011]. Иными словами, если семиотическая теория Пирса описывает процесс, то Соссюр в рамках разработанной им теории семиологии исследует конечную интерпретацию, которая установлена законом и обычаем. В своих работах Соссюр пользуется средневековой концепцией знака и употребляет ее в целях лингвистических исследований. Теория Соссюра базируется на конвенциональном отношении между символом и референтом, но при этом его не интересуют промежуточные стадии семиозиса, разработанные Ч.С. Пирсом [Проскурин, 2013, с.27].

Семиотические теории Пирса и Соссюра являются разными сторонами одной сущности. Знаковая теория Пирса базируется на направлении семиозиса от объекта к сигнификации. В связи с этим Пирсом был использован коммуникативный подход, в центре которого стоит процесс знаковой активности. Соссюр в свою очередь исключает связь сигнификации и реальности. Знак в теории Соссюра представляет собой статическую часть системы, в которой значимость играет важную роль. Знак Пирса же – сложная многоуровневая сущность, которая имеет разные слои, с помощью которых можно проникнуть в реальность [Проскурин, 2013, с.32].

Теперь изучение знаковых систем получило разграничение, как это предвидел Ф. де Соссюр. Семиотические теории начали погружаться учеными в различные научные направления. Одно из них исследует системы, построенные на основе естественных знаков, или, точнее, биологически существенных, которые в определенной степени важны для самого существования организма. Данное направление можно назвать биосемиотикой. Она в основном исследует

системы коммуникации между животными, включая насекомых и др. и опирается на биологию (представители: Ч. Хоккетт, Н.И. Жинкин). Второе направление известно как этносемиотика. Исследователей данного направления можно разделить на две школы. Одни ориентируются на антропологию, этнографию, социальную психологию и инженерную психологию. Их цель заключается в изучении различных видов социальных групп и общества в целом (представители: Э. Холл, К. Леви-Стросси др.). Другие прибегают к теориям истории философии и литературы (Р. Барт, М. Фуко и др.). Третье направление – лингвесемиотика. Она направлена не только на изучение естественных языков в качестве знаковых систем, но и рассматривает те системы, которые, как правило, а) функционируют параллельно с речью (так называемая паралингвистика, – например, жесты и мимика, сопровождающие речь); б) компенсируют речь, например, выразительная, стилистическая интонация; типографские шрифты; в) видоизменяют ее функции и ее знаковый характер, например, художественная речь. В последние годы в связи с бурным развитием моделирования естественного языка и появлением различных семей искусственных языков (информационных, информационно-логических, языков программирования и др.) расширился и объект лингвесемиотики. Четвертое направление изучает лишь наиболее общие свойства и отношения, характеризующие знаковые системы, независимо от их материального воплощения. В рамках этого направления создается наиболее абстрактная, логико-математическая теория знаковых систем, и потому его можно назвать абстрактной семиотикой [Степанов, 1971].

Первые исследования в области семиотики в России начались в конце XIX – начале XX вв. Данный период, как отмечает в своей работе Г.Г. Почепцов, дает «странное ощущение эпохи» [Почепцов, 1998, с.7]. Это было время, соответствующее тому, что отмечал в своих трудах Пирс: «Бурный интерес к знакам чаще появляется в такие времена, когда происходят социальные реформы глобального формата. В такие периоды знаки, к которым привыкли люди, теряют

свою значимость и связь со значением, однако новый знак, который будет подходить для нового общества, еще не сформирован. Общее между людьми становится сложным, так как новые значения противостоят старым. Язык становится менее эффективным, репрезентация культурных концептов становится проблемой. Знаки перестают функционировать, и только в такой период люди замечают их» [Пирс, 2014, с. 45]. В это время в России, по мнению российского ученого Н.А. Бердяева, царил напряженность, борьба, но при этом наблюдались тенденции творческих подъёмов и внедрение новых идей и мыслей. Этот период был назван ученым периодом русского культурного ренессанса [Бердяев, 1991, цит. по Почепцов, 1998]. В такую эпоху произошел переход моделей деятельности во многих сферах, в том числе и в научной деятельности. Семиотика как наука об универсальных законах знаков и знаковых системах получает свое процветание именно в данный период [Почепцов, 1998].

Наиболее ранние концепции структурно-семиотической методологии сложились в России на рубеже 1910–20-х гг. XX в. в рамках Московского лингвистического кружка (Г.О. Винокур, Г.Г. Шпет, Р.О. Якобсон и др.) и Общества по изучению поэтического языка (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и др.). В разработке данных концепций в той или иной мере участвовали также близкие названным направлениям исследователи (В.В. Виноградов, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский) [Шамшин, 1998]. Внимание ученых на данный период было сосредоточено, прежде всего, на изучении проблем формы или морфологии произведений искусства, так как, по мнению ученых, знак не должен трактоваться в узком плане. Согласно Л.С. Выготскому, в качестве знака может рассматриваться «всякий искусственно созданный человеком условный стимул, являющийся средством овладения поведением – чужим или собственным» [Выготский, 1960, с. 111–112]. В этом плане любая культура предстает как «семиосфера», как система внегенетического наследования информации о поведении, как система порождения, отбора, хранения, трансляции и воспроизведения социального

опыта, представляющая смысловую картину опыта конкретного социума [Лотман, 2010].

Начало структурно-семиотическому исследованию культуры было положено трудами советского фольклориста В.Я.Проппа в своей работе «Морфология сказки» [Пропп, 1928], разработавшего метод функционального анализа волшебной сказки через выделение повторяющихся сюжетных мотивов и схем. Один из вариантов структурно-семиотического подхода сформулировал Г.Г.Шпет, который представил в «Эстетических фрагментах» (1922–1923) принцип последовательного описания художественного произведения по уровням, включая и уровень значений (уровень значений в работах формальной школы не рассматривался) [Шпет, 1989]. В 1928 г. Р.О.Якобсон и Ю.Н.Тынянов опубликовали программную работу «Проблемы изучения литературы и языка», где четко сформулировали принципы структурного изучения словесного искусства в его соотнесении с культурными рядами [Осипова, 2011].

Исследования в данном направлении были продолжены затем в рамках Тартуско-московской семиотической школы под руководством Ю.М. Лотмана. Основное место в рамках научных исследований Тартуско-московской школы отводилось именно семиотическому анализу тех видов искусства (например, киноискусству и живописи), к которым нельзя применять методы структурной лингвистики. Семиотический анализ вышеназванных видов текстов предполагает собой исследование произведений искусства как знаковой системы, выявляя «язык», с помощью которого происходит передача художественной информации. Данная идея была впервые предложена Р.О. Якобсоном в своей модели коммуникативного процесса [Осипова, 2011].

Стоит также отметить, что основной концепцией для данной школы стало понятие текста (прежде всего, художественного), которое распространялось на описание культуры в целом. Данная точка зрения была рассмотрена в основном в трудах Ю.М. Лотмана. Он трактует художественный текст как структуру, все элементы которой на разных уровнях несут определенную смысловую нагрузку.

Уровни текста – отдельные слои, каждый из которых представляет собой систему, каждый элемент которой является, в свою очередь, системой более низкого уровня. Так, ученый говорит о трех языковых уровнях: фонетическом, морфологическом, синтаксическом; трех стиховых уровнях: фонике, метрике, строфике; двух содержательных уровнях: сюжетно-композиционном (сюжет, фабула, пространство, время) и мировоззренческом (располагается «над» текстом и предполагает выход на автора и контекст). Анализ обозначенных уровней предполагает также изучение философских, нравственных аспектов произведения, но, чтобы их понять, нужно вначале проанализировать отдельные элементы этой художественной системы [Лотман, 1972].

Одновременно Ю.М. Лотман в русле концепций Тартуско-московской семиотической школы распространил представление о знаковой природе текста на другие сферы культуры – искусство, повседневность, образование и т.д. Текст – это культурная категория, поскольку основными функциями культуры, по мнению исследователя, являются мнемоническая (культура – это коллективная память, текст, состоящий из множества текстов), коммуникативная (передача текстов по разным каналам связи) и креативная (создание новых текстов). Текстом может быть все что угодно – и маленький фрагмент, и целая книга, и жизнь человека, и его поведение, и даже сама история, если в них заложена та же семиотическая двойственность, что и в знаке. В широком смысле вся культура является «текстоморфной». Как текст, культура представляет собой определенный комплекс информации, и ее содержание тесно связано со структурой ее внешних (внетекстовых) связей. Например, для текста важна так называемая «рама» (заглавие, эпиграф, дата, имя автора и т.п.), для культуры в целом также важна связь с внешним по отношению к ней пространством [Лотман, 2002]. Данная концепция представляется основной для настоящей диссертации, поскольку анимационное произведение, рассматриваемое как произведение искусства, также представляет собой некий текст с обширным культурным потенциалом

Итак, в рамках данного параграфа мы рассмотрели основные исследования, посвященные теории семиотики в западной и российской науке. Изучение теоретических основ семиотического направления является одной из задач работы, т.к. наш основной научный интерес направлен на выявление семиотической природы и знаковых особенностей анимационного продукта. Труды европейских ученых, а именно, Ф. де Соссюра и Ч. Пирса, являются основополагающими для разработки концепции предлагаемого диссертационного исследования. Их идеи – понимание знака, его структура и функции, взаимосвязь его составляющих – используются как ориентиры в нашем исследовании и позволяют выявить сущность и функции знака в контексте анимационного произведения. Однако, учитывая, что в рамках настоящей работы анимационное произведение рассматривается как коммуникативное событие, мы следуем подходу Ч. Пирса в рассмотрении знака и процесса его семиозиса. Следовательно, в центре внимания находятся не столько конкретные означаемое и означающее как две взаимосвязанные части знака, сколько использование знака и порождение новых смыслов в процессе взаимодействия знаков друг с другом в рамках анимации.

Подробный анализ семиотических трудов российских ученых, в свою очередь, открывает новый подход к семиотическому исследованию анимации. Перечисленные труды содержат глубокий анализ семиотических исследований и дают новые методы изучения знаковых систем, что в итоге способствует формированию новаторского взгляда на анимационное произведение как на многоуровневое явление. В частности, значительное внимание в рамках российской семиотической школы уделяется исследованию символов и знаков в различных видах искусства, в том числе, и в анимации. Обращаясь к наследию выдающихся семиотиков, таких как Р.О. Якобсон и Ю.М. Лотман, мы рассматриваем анимационное произведение не просто как фиксированную статическую знаковую систему, но и как сложный, постоянно развивающийся и эволюционирующий процесс. В этом контексте анимация является не только

зеркалом статической знаковой системы, но и активно взаимодействует с адресатом, в котором элементы влияют друг на друга, взаимодополняют друг друга и передают не только собственный смысл, но и скрытый дополнительный смысл.

1.2. Учение о знаках в работах восточных исследователей: китайская парадигма

Семиотическое исследование анимационного продукта на материале китайских мультипликационных произведений также требует изучения семиотических теорий в китайской научной парадигме. В связи с этим в данном параграфе мы рассмотрим развитие подходов к теории семиотики в Китае от античного периода до современных интерпретаций.

На востоке ранние предположения о сущности знака появились в рамках религии и философии. Первые попытки изучения знака начались в древнем Китае, а именно в конце династии Шан - в начале династии Чжоу (XI в. д. н. э.). Знаковая теория строилась не с исследования сущности и природы знака, а с процессов классификации знаков, их систематизации, и тем самым создания знаковых систем. В данный период разработаны две знаковые системы: система «Чжоуи» /周易 и система благопристойности и музыки «Лиюэ» /礼乐制度, которые оказали глубокое влияние на культуру Китая на протяжении пяти тысяч лет [Су Чжи, 2015].

Создателем семиотической системы «Чжоуи»/周易 является император династии Чжоу – Цзи Чан. Данная система состоит из двух блоков: первый блок – перечень знаков, включающий в себя ряд трехграмм и гексаграмм; второй представляет собой словарь, поясняющий знаки первого блока отдельно и в совокупности [Чжоу Чжэньфу, 2012]. Знаковая система благопристойности и музыки «Лиюэ»/礼乐制度 создана сыном императора Цзи Чан, знаменитым

философом и политиком династии Чжоу – Чжоу Гуном. Данный подход к классификации знаков дифференцирует две индивидуальные подсистемы: благопристойность «Ли» / 礼 и музыка «Юэ» / 乐. Первая представляет собой подсистему жестовых знаков, с помощью которой устанавливались в древнем Китае нормы социального поведения, этикета, а также социальной ответственности каждой личности в том или ином социальном слое. Подсистема музыки «Юэ» / 乐, в свою очередь, является установочным документом, включающим в себя перечень ритуальной музыки и описание ситуации ее исполнения (например, при выходе императорской семьи музыкантам следовало исполнять музыку, посвященную небу и империи; существуют также ритуальные мелодии для чиновников, офицеров, графов и т.д.) [Чжу Дун, 2014].

Благодаря данным системам в период династии Чжоу уже была построена иерархия правления, которая продолжала использоваться императорами последующих династий. Следует отметить, что данные системы на тот момент уже являлись неким прототипом знаковой системы культурных концептов. Однако в период окончания династии Чжоу данный прототип был разрушен в связи с ослаблением императорской власти и потерей значимости культурных ценностей, существовавших на тот момент.

«Реставрацию» прототипа знаковой системы культурных концептов начал один из наиболее знаменитых философов, мыслителей Китая в период ста школ (770 г. – 221 г. д. н. э.), основатель конфуцианства, великий китайский мудрец, педагог, философ – Конфуций. Изучая на тот момент уже «устаревшую» систему «Лиюэ», Конфуций составил новую систему, сохраняя в ней категорию ритуалов и категорию музыки, дополнив перечни обеих категорий, которые, на его взгляд, были необходимыми, чтобы стать «благородным мужем» / 君子. Затем данная система дифференцировалась и структурировалась конфуцианскими последователями в период Ханьской династии (202 г. д. н. э. – 220 г. н. э.) и получила официальное название система шести искусств. Данная система

включает в себя шесть индивидуальных направлений, которые одновременно являются индивидуальными подсистемами: категории ритуалов и этикета / 礼, музыки / 乐, письма / 书, поэзии / 诗, гадания / 易, а также истории / 春秋 [Чэнь Эньлинь, 2008].

Категория гадания / 易 представляла собой знание системы «Чжоуи» / 周易, которая была переименована Конфуцием в «Ицзин» / 易经. Конфуций, создавая данную категорию, полностью принял знаковую систему «Чжоуи» / 周易 и дополнил его своим знаменитым произведением «Десять крыльев» / 十翼, в котором содержались его комментарии к «Чжоуи» / 周易. Именно в этом произведении Конфуций начинает обращать свое внимание на связь между знаком и его значением. Он впервые использует термин «Сян» / 象 и видит под этим термином не только визуальные знаки и символы как триграммы и гексаграммы из системы «Чжоуи» / 周易, но и сам процесс репрезентации значения в знаке, т.е. функцию хранения и передачи информации знака, а также способ осуществления данной функции [Лу Сяопэн, Цзин Лан, 2011].

Категория письма / 书 включает в себя знание языковых знаков, а также их употребление в письменном тексте. Категория поэзии / 诗 противостоит категории письма / 书. Она включает в себя правила репрезентации информации в устной речи в соответствии с категорией этикета / 礼. Категория истории / 春秋 представляет собой культурно-исторические знания, закрепленные языковыми знаками [Вэнь Цзюньюань, 2018].

Обратим внимание на категории гадания / 易, поэзии / 诗 и книги / 书. В них уже наблюдались те уровни семиотики, которые выделил Ч. Моррис, продолжая семиотические идеи Пирса, а именно: синтактика, семантика и

прагматика. Категория гадания / 易 соответствует уровню семантики, так как в данной категории рассматриваются вопросы взаимосвязи знака со значением. Категорию книги / 书 можно сопоставить с уровнем синтактики. Обе категории рассматривают взаимосвязь знаков в речи и в тексте. Категория поэзии / 诗 соотносится с уровнем прагматики, так как оба уровня представляют собой изучение способов использования знака, т.е. отношение знака к человеку и к совокупности условий, в которых говорящий употребляет знак.

Кроме конфуцианства, интерес к изучению знаковой теории также наблюдался у представителей других древних китайских философских школ, таких как даосизм, минцзя, моцзя и др. Однако сам термин семиотика / 符号学 появился только в начале XX в. Китайский ученый Чжао Юаньжень в 1926 г. впервые использует термин «наука о знаках» / 符号学 в своей монографии 符号学大纲 / «Общая программа по науке о знаках». В данной работе автор отмечает, что знак является одним из древнейших созданий человеческого общества, но работ, направленных на выявление его функций и сущности, а также общих норм, практически нет. По этой причине ученый подготовил данную монографию, которая по сей день является одной из наиболее фундаментальных работ китайской семиотики. В работе впервые утвердилось наименование научного направления, его объект исследования, первичный терминологический аппарат и некая прототипическая методология [Чжао Ихэн, 2012].

Последующие исследования в рамках современной китайской семиотики начинаются под руководством знаменитого китайского профессора Чжан Тайяня. Им было проведено исследование знаменитого произведения даоской школы, написанное древним философом Чжуан Цзы – «Циунунь» / «Теория о равенстве всего» / 庄子·齐物论. В этом произведении рассматривалась идея древнего китайского философа Чжуан Цзы о самостоятельности, индивидуальности и равенстве между предметами, людьми, явлениями и т.д. В данном тезисе Чжуан

Цзы, рассматривая связь между предметами, делает вывод о взаимосвязи означаемого и означающего, говоря: 以指喻指之非指，不若以非指喻指之非指也 / «мы называем мизинец мизинцем, чтобы сказать, что мизинец не является просто любым пальцем, соответственно, мы можем также обозначить мизинец словосочетанием «не просто палец», и тем самым выразить, что он отличается от простого любого пальца»¹. В произведении «Пояснения теории о равенстве всего» / 齐物论释 профессор Чжан Тайянь дает свое понимание названной цитаты: 上指为所指者，即境；下指为能指者，即识. В данном высказывании автор рассматривает первое 指 в обоих выражениях Чжуан Цзы как значение, некий контент, контекст или то, что называется в теории Ф. де Соссюра «означаемое». Последний иероглиф 指 в обоих выражениях можно интерпретировать как «означающее», которое может быть каким-либо предметом, человеком, явлением, и тем самым означать первое 指 [Чжан Тайянь, 1986].

В 1932 г. сычуанский ученый У Фэйбай, опираясь на работы Чжан Тайяня, представляет термины 能指 и 所指, которые характеризуют собой означающее и означаемое, что является китайскими аналогами концепций, предложенных в теории Ф. де Соссюра. Пользуясь идеями Чжан Тайяня, У Фэйбай проанализировал тезисы древнекитайских философов, среди которых была работа Гунсунь Луна о названии и обозначении предмета 指物论 / «Чжиулунь». При комментировании данной работы автор У Фэйбай отмечает: 指为能指，物为所指 / «знак есть означающее, предмет есть означаемое»². Как мы уже описывали выше, концепт 指 может пониматься и как означаемое, и как означающее. В данном же случае автор дает более подробный

¹ Перевод выполнен Ю. Чжан.

² Перевод выполнен Ю. Чжан.

контекст, тем самым формирует семиотические термины, соответствующие терминологии Ф. де Соссюра, а именно: 能指 / «указывающее» и 所指 / «указываемое». Однако по сравнению с соссюровской теорией, китайские термины имеют некое отличие: 能指 / «указывающее» больше является неким предметом, имеющим материальную оболочку, который может представлять иной другой предмет. А 所指 / «указываемое», в свою очередь, является тем предметом, которым обозначается 能指 / «указывающее». Следовательно, в качестве знака / 象 может выступать любой предмет, сигнифицирующий и передающий определенный смысл [У Фэйбай, 1981]. Другими словами, данные термины более близки к идеям Ч. Пирса и являются универсальными, тем самым, не ограничиваясь только знаковой системой естественных языков. Появление данной терминологии внесло огромный вклад в построение фундамента для дальнейшего формирования семиотики в Китае.

Конечное формирование и утверждение семиотики как самостоятельной науки в китайской гуманитарной парадигме осуществилось только в 80-е гг. прошлого века. Китайские лингвисты Ван Миньюй, Сун Яо, и Чжао Ихэн рассмотрели периоды развития семиотики в китайской научной среде. В своих трудах они делят становление китайской семиотики на три этапа [Ван Миньюй, Сун Яо, 2003; Чжао Ихэн, 2011]:

1. Период формирования (1980–1986 гг.). В данный период времени китайские лингвисты утвердили четкое наименование науки о знаках в виде 符号学 / «Учение о знаках». Основная научная деятельность включала в себя перевод трудов зарубежных лингвистов и отслеживание развития современной семиотики в международной научной среде. За это время китайские лингвисты изучили основную теорию семиотики, исследовали терминологический аппарат, а также рассмотрели основные тенденции исследования данного направления. Было переведено большое количество трудов Ф. Соссюра и Ч. Пирса. Вместе с

этим тенденция изучения семиотики в Китае была разделена на две школы. Одна из них следовала за Ф. Соссюром и изучала семиотику в рамках лингвистики, другая, в свою же очередь, стала преемником Ч. Пирса и исследовала семиотику, где ключевыми элементами являлись любые системы знаков, которые используются в человеческих обществах. В 1986 г. в Пекине впервые была организована научная конференция о развитии теории семиотики в китайской научной среде, на которую были приглашены ученые из столичного региона КНР, в том числе с городов Пекин, Тяньцзин, а также из провинции Хэбэй. За это время было опубликовано более тысячи научных работ, связанных с семиотикой.

2. Период стабильного развития (1987–1993 гг.). На данном этапе заметны существенные изменения в изучении семиотики. Множество трудов данного периода направлены на размышление и переосмысление семиотических теорий знаменитых зарубежных ученых. На основе переведенных работ китайскими исследователями проведены теоретико-методологические штудии, в которых детально рассматривались знаковые теории, выдвинутые представителями разных школ. Основной упор был сделан на изучение идей Ф. Соссюра о семиологии и структурной лингвистики. Особо были рассмотрены такие свойства языкового знака, как линейность и произвольность.

3. Период активного развития (1994–2000 гг.). Начиная с 1994 г. китайские ученые рассматривают семиотику в иной гуманитарной перспективе. Изучение знаков и знаковых систем в данный период, как выделяют Ван Миньюй и Сун Яо, в основном продолжалось в рамках общей теории семиотики, лингвистики, теории коммуникации, журналистики. Исследователями был реализован семиотический метод исследования, который затем активно использовался в других гуманитарных направлениях, таких как философия, литературоведение, культурология, искусствоведение и др. Особое внимание было уделено изучению китайского языка (в особенности иероглифам) и древнекитайской философии, например, «Пояснения теории о равенстве всего» / 齐物论释

профессора Чжан Тайяня, «Декодирование традиционных культурных кодов» / 传统文化的符号解密 китайского ученого Су Чжи, «Семиотические идеи пред Циньского периода» / 先秦符号思想研究 Чжу Дуна, «Цитаты древнекитайских ученых» / 中国古名家言 китайского исследователя У Фэйбай.

Таким образом, современная семиотика в Китае представляет собой довольно молодую научную дисциплину, получившую самостоятельное оформление в XX в. Однако истоки китайской семиотической концепции наблюдаются уже в период древнего Китая, начиная с появления первых знаковых систем. Подробное изучение и описание знаковых теорий осуществлялось затем в период Ста школ и рассматривалось в рамках конфуцианства, даосизма и других древних философских течений. Стоит отметить, что в то время древние китайские ученые уже смогли предложить множество идей, которые сохраняют свою актуальность для современной семиотики. Одним из ярких примеров является теория наименования и обозначения предметов «Чжиулунь» / 指物论, предложенная древним китайским философом, представителем философской школы Минцзя, Гунсунь Луном, на основе которой современными китайскими исследователями предложены такие концепции, как «сигнификация» / 指, аналогичная теории Ч. Пирса, а также «указывающее» / 能指 и «указываемое» / 所指, соответствующие теории Ф. де Соссюра. Однако, в отличие от теорий западных ученых, которые изучали семиотику, в первую очередь, в рамках лингвистики и вербальной коммуникации, теория китайской семиотики изначально рассматривала в качестве знака не только единицы естественного языка, но и другие средства трансфера смысла, такие, как музыка и соматические средства (система «Лиюэ» / 礼乐). Это обосновано доминирующей позицией систем «Чжоуи» / 周易 и «Лиюэ» / 礼乐 в обществе древнего Китая, в связи с чем семиотические исследования в китайской парадигме изначально имели более широкое

направление. В исследовании анимационного произведения семиотический подход китайских исследователей также играет важную роль, поскольку анимационный продукт представляет собой семиотически сложное явление, в котором функционирует не только естественный язык. Следовательно, для комплексного и всестороннего изучения и анализа анимационного произведения недостаточно рассматривать в качестве знака только язык. Таким образом, следуя китайскому ученому У Фэйбаю, мы рассматриваем под знаком любую семиотическую единицу, способную сигнифицировать определенный смысл и передавать его другим. Однако данное понимание также является недостаточным ввиду особенной специфики анимации. В связи с этим становится необходимым изучение теорий и методов визуальной семиотики и киносемиотики.

1.3. Семиотический вектор анимации: визуальная семиотика и киносемиотика

В предыдущих параграфах мы рассмотрели основные положения современной семиотики, что является одной из задач данной работы. Понимание семиотики, знака и знаковой системы предлагает важное обоснование изучению семиотической природы анимационного продукта. В рамках данного параграфа анализируются основные труды и методы исследования анимации. Поскольку анимация представляет собой особый вид знаковой системы и разновидность кинематографа, основное внимание будет уделяться визуальной семиотике и киносемиотике.

Первые работы в сфере визуальной семиотики начинаются в XX в. Их объектом является театральная речь, в которой немаловажную роль занимают визуальные знаки [Почепцов, 1998]. Затем наблюдается расширение интереса ученых, исследования в данном направлении начинают также охватывать любое экранное произведение, кинематограф, ток-шоу, сериалы, анимацию и др. В

своей работе «Что можно называть визуальной семиотикой?» российский ученый С.С. Аванесов трактует термин «визуальная семиотика» с двух позиций. В первом случае автор фокусирует свое внимание непосредственно на семиотике: «С одной стороны, визуальная семиотика может пониматься как часть семиотики в целом, то есть в качестве специфического отдела (субдомена) науки под названием «семиотика». Так понимаемая визуальная семиотика ориентирована на те же задачи, что и семиотика вообще, решая их на своём «локальном» материале с помощью применённых к этому материалу общесемиотических методов. Это теоретическая дисциплина и, следовательно, по преимуществу сфера семиотических абстракций, область поиска и формулирования неких общих визуально-семиотических «законов», «принципов» и «правил». Доминирующая эпистемическая интенция представляется здесь дедуктивной, то есть, предполагающей переход от правил, выработанных «общей» (или «большой») семиотикой, к правилам визуальной семиотики как «региональной» дисциплины, иначе говоря, выработку правил регулярного применения некоего общего семиотического закона к частному визуальному «случаю» [Аванесов, 2014, с.11]. В рамках данной трактовки автор обращает внимание на схожесть визуальной семиотики и семиотики в целом. По его мнению, исследования в направлении визуальной семиотики нацелены на решение тех же задач, которые поставлены перед традиционной семиотикой. При этом, несмотря на общность в теоретических положениях, исследования о визуальной семиотике отличаются своим эмпирическим материалом. В связи с этим из уже имеющейся общей семиотической теории формируются методы исследования, характерные именно для визуальной семиотики [Аванесов, 2014]. Таким образом, визуальная семиотика, или так называемая С.С. Аванесовым «визуалистика» постепенно становится самостоятельным направлением в гуманитарных науках, и тем самым определяет цели, задачи, ряд научных методов и спектр неизученных вопросов.

Во втором случае автор фокусируется на характеристике визуального компонента данного направления: «термин «визуальная семиотика» может применяться для обозначения достаточно слабо координированной области всевозможных (и теоретических, и практически ориентированных) исследований визуально-коммуникативных аспектов различных сегментов культуры» [Аванесов, 2014, с. 11]. В продолжение данного высказывания автор также дополняет, что данные культурные сегменты «прочитываются» и субъектами культуры, и их исследователями в виде определенных сообщений, отражающих те или иные смыслы и значения. На основе семиотического анализа визуальных знаков в общей теории семиотики формируются уникальные методы исследования на уровне интегральной визуально-семиотической теории [там же, с. 12]. В работах С.С. Аванесова также приводится попытка обобщения вышеназванных видов понимания визуальной семиотики. В результате этого ученым выдвигается новая обобщенная трактовка, в которой данное научное направление рассматривается как «полидисциплинарное исследовательское поле, которое предметно формируется научным интересом к визуальным способам коммуникации, осуществляемым в различных «оптически» организованных формах культурной деятельности» [Аванесов, 2014, с. 21].

Другое понимание визуальной семиотики дает М.В. Константинов, который считает, что данное направление не отделимо от общей семиотики, однако при этом отмечается необходимость выделения особенностей визуальных знаков. Как отмечает ученый, в рамках визуально семиотических исследований следует рассматривать не только связь визуального знака с его значением, но и его коммуникативную функцию. В связи с этим автор предлагает следующее определение визуальной семиотики: – «семиотические исследования (семантики, синтаксиса и прагматики), предметом которых выступают системы иконических знаков (по классификации Ч. Пирса) или знаковые системы (искусства), где роль иконических знаков является преобладающей» [Константинов, 2017 г., с. 38].

Пик развития визуальной семиотики приходится на вторую половину XX в. и прослеживается в семиотических исследованиях кинематографа. Формируется отдельное направление под названием семиотика кино. Начинаются исследования, посвященные кинематографу. Формируется новое теоретическое направление «киносемиотика», предметом которого является концепция «языка кино» или «киноязыка», которая сложилась под влиянием лингвистических теорий в период 50–60 гг. прошлого столетия. [Юг, 1914]. В своей работе о киносемиотике, британские ученые Р. Стэм, Р. Бургойн и С. Флиттерман-Левис отмечают Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума как основателей концепции киноязыка. «Тынянов говорил о кино, как о визуальном языке, порождённом кинематографическими процедурами, такими, как свет и монтаж, в то время как Эйхенбаум соотносил кинематограф с «внутренней речью» и визуальным воплощением лингвистических тропов» [Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992, с. 10].

В трудах 20-ых гг. прошлого столетия наблюдается множество мнений, авторы которых отмечают кино как продукт, пронизанный языковой деятельностью. Так, итальянский кинокритик Р. Канудо и французский кинорежиссер Л. Деллюк выделяют в кинематографе языковой характер, парадоксально связанный с невербально-осложненной природой кинематографа, а также его статусом «вербального эсперанто». Американский поэт и критик Н.В. Линдси в своих трудах называет кино «иероглифическим языком». Венгерский теоретик кино Б. Балаж в период с 20 гг. – 40 гг. пишет о схожести кино и языка [Stam, Burgoyne, Lewis, 1992].

Все вышеперечисленные идеи получают свое развитие в работах российских исследователей. При изучении кинематографа ученые начинают использовать лингвистические методы исследования, что способствует выработке подходов к интегрированному исследованию языка и кино. Первые попытки лингвистического подхода к кинематографу наблюдаются в работе «Будущее звукового фильма: заявка» С.М. Эйзенштейна [Эйзенштейн, 1928],

которая опубликована в конце 20-х годов. В своей работе автор не раз связывал кино с морфологией чувственного мышления и эстетикой. Можно сказать, что автор порой даже трактует киноязык как средство чувственного мышления. В своей работе «К истории формирования киноязыка: кинематограф между символической и романтической фазой в становлении Духа», российский ученый Н.А. Хренов отмечает, что С.М. Эйзенштейн пытался продемонстрировать «к каким архаическим или «пралогическим» структурам коммуникации возвращало новое искусство – кинематограф». Труды этого специалиста сыграли одну из важнейших ролей в формировании и развитии семиотики кино не только в России, но и в мире [Хренов, 2016].

С лингвистической позиции изучали кинематограф такие авторы, как Ю.Н. Тынянов («Об основах кино»; «Кино – слово – музыка»; «О сценарии»), Б.М. Эйхенбаум («Проблемы киностилистики») и др. В своих работах Ю.Н. Тынянов говорил о кино как о видимом мире, который представляется в форме смысловых знаков, созданных и порожденных кинематографическими процедурами, таких как освещение, монтаж и т.д. Б.М. Эйхенбаум же рассматривал кино как «особую систему изобразительного языка», стилистика которого относится к кинематографическому синтаксису, в соответствии с которым строятся «фразы» и «предложения» из кадров [Stam, Burgoyne, Lewis, 1992 г., с. 29]. Их труды были изданы в 1927 г. в ленинградском сборнике «Поэтика кино». Большой вклад в исследование киноязыка также внес Пражский лингвистический кружок, в особенности известный лингвист и семиотик Р.О. Якобсон и его работа «Конец кино?». В данной работе автором была осуществлена попытка сравнительного анализа различных видов искусства с позиции присущей им структуры выразительных средств. В публикации обращается внимание на одну из основных проблем в период 20-30 гг. – проблематику перехода от немого кино к звуковому. Знаменитый российский культуролог, киновед К.Э. Разлогов оценивает данную работу как научное произведение, которое «сохраняет свое научное значение в первую очередь

стремлением к системному анализу выразительных средств искусства экрана в широком общекоммуникативном и семиотическом контексте» [Разлогов, 1985, с. 7]. Кроме этого, внимание исследователей 30–40-х гг. прошлого века сосредоточено на изучении выразительных средств в кинематографе. Одной из таких работ является книга английского ученого Р.А. Споттисвуда, опубликованная в 1935 г. под названием «Грамматика кино». Данная публикация также является первой попыткой систематизации и последовательного изложения норм языка кино [Spottis-woode, 1935]. В последующие годы исследования, посвященные семиотике кино, отмечались высоким стремлением к преодолению ограничений языкового подхода к анализу киновыразительности. Однако в них вычленяется ряд проблем, связанных с объединением разнородных экспрессивных элементов в целостную систему коммуникативности и выразительности экрана [Разлогов, 1985 г.].

На основе концепции киноязыка формируется новое направление, в рамках которого экранное искусство становится объектом семиотического исследования. Китайский ученый Ли Сюэ, анализируя европейскую киносемиотику, отмечает, что первыми работами в данном направлении являются труды французского ученого Р. Барта, который в своей публикации «Основы семиологии», развивая семиотическую идею Ф. де Соссюра, предполагал, что любая знаковая система соответствует принципам лингвистической семиотики. Комбинации знаков формируют специфические кодовые ряды аналогичные предложениям естественного языка. В них также наблюдаются микроэлементы, подобные словам и словосочетаниям, содержащим определенную информацию. Р. Барт формирует идею о порядке и связи между знаками, с помощью которой можно из набора знаков создать знаковую систему. Ученый соотносит кинематограф с одной из таких знаковых систем и подчеркивает, что кинематографические произведения состоят из ряда различных визуальных изображений – кадров. Грамотное оформление кинокадров наделяется функцией передачи информации, того «означаемого»,

которое было закреплено в каждом кадре создателем кинематографического произведения [Ли Сюе, 2013]. Таким образом, Р. Барт начинает свое семиотическое исследование кинематографа с кадров и фотографий сцен различных фильмов. Основным материалом для его исследования послужили фотограммы разных кинематографических произведений, сделанные С.М. Эйзенштейном. Вскоре результаты изучения были опубликованы Р. Бартом в его работе «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна». В данном эссе автор выделяет три уровня смысла кинокадра: информационный, символический и ускользающий от прямого определения уровень, который он называет уровнем «означивания» (significance) или уровнем открытого смысла. Открытый смысл, по мнению автора, связан, в-первую очередь, с мимикой и чаще всего представляется в виде завуалированных эмоций на лице, которые относятся, как правило, к ценностям и оценкам. Именно наличие этого уровня, как считает Барт, делает кинематограф неповторимым и неопишуемым другими средствами, например, естественным языком, даже если речь идет про один и тот же нарратив [Барт, 1984].

Появление работы Р. Барта «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна» стало сигналом открытия нового направления – семиотики кино. Под влиянием Р. Барта на первой международной выставке Нового Кино в г. Пезаро выступили ученые, которых принято считать основоположниками семиотики кино: К. Метц, П. Пазолини и У. Эко.

К. Метц, ученик и коллега Р. Барта, строго следовал идеям своего учителя. В теории К. Метца кино трактуется как некий общий и универсальный вид искусства, состоящий из разных художественных кодов и знаков, таких как видео, изображения, речь, музыка, звуки реального мира и др. Именно они становятся основными способами выразительности и каналами передачи какой-либо информации, зафиксированной за определенным кадром [Метц, 1985]. Посредством вышеназванных художественных кодов кино приобретает

динамичное свойство в отличие от произведений визуального искусства, таких как фотография или картина. В создании визуально-изобразительной части кинематографа создатели имеют большую вариативность в выборе средств выразительности по отношению к более строгому театральному искусству. Благодаря этой особенности в кино можно отобразить и продемонстрировать то, что не может театр. При изучении основных функций кинематографа автор подчеркивает, что в кино выделялись самые различные функции, однако, как показывает практика, любое кинопроизведение невозможно без сюжета, или, как это называет К. Метц – повествования. Именно эта характеристика подтолкнула ученого на анализ и исследование структуры нарратива в кинематографе [Метц, 2005; цит. по: Цзян Чуаньхун, 2010]. В своей работе «Film language» он вновь подчеркивает повествовательность кинопроизведения и считает это важным основанием, из-за которого кино можно отождествлять с такой семиотической системой, как язык: *It is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories / «Кино является языком, не потому что им можно повествовать истории, а как раз его возможность повествования таких историй делает его языком»*¹ [Metz, 1974, с.47, цит. по Мопасо, 2000]. В связи с этим, ученый рассматривает возможность использования теории лингвистически ориентированной структуралистской семиотики для анализа кинематографа. Автором осуществляется компаративный анализ, в котором он сопоставляет кинематограф и естественный язык как две семиотические системы. По его мнению, различия между данными системами, в первую очередь, заключаются в их базовых составных элементах (т.е. знаках) и их связи между собой (синтаксис). В кинематографе в роли основного знака выступает кадр, а в естественном языке – буквы, слова, предложения. По данной причине передача информации становится совершенно иной. Для кино достаточно одного кадра, чтобы передать зрителю какую-либо существенную информацию, в то время как естественному языку потребуются использовать

¹ Перевод выполнен Ю. Чжан.

целый набор языковых знаков в определённом порядке, чтобы передать собеседнику ту же информацию [Метц, 2006; цит. по: Пу Бо, 2017].

Задумываясь о причине вышеназванного явления, К. Метц фокусируется на различии в уровнях членения кинематографа и естественного языка. На этом этапе автор исходит из теории строения вербального языка, разработанной А. Мартине, в которой вербальный язык оснащается двойной артикуляцией, или так называемым двойным членением. В рамках данной теории принято считать, что язык можно последовательно поделить на языковые элементы. Первый уровень членения предполагает деление языка на смысловоразличительные единицы, а второй уровень выделяет единицы, обладающие дифференциальным значением [Касевич, 1977]. В естественном языке единицами первого уровня являются морфемы, а второго уровня – фонемы. Кинематограф ввиду своей специфики, можно поделить в соответствии с первым уровнем членения, однако он не доступен для второго уровня членения. Кадр можно представить как некий эквивалент морфем естественного языка, однако разобрать кадр как морфемы на фонемы невозможно. В связи с этим, К. Метц не отождествлял кинематограф с естественным языком и не рассматривал в качестве слов и предложений кадры и цепочку кадров. Говоря о плане, он также отмечает, что план, как структурная единица кино, имеет семантическое измерение. Это делает план, похожим на высказывание естественного языка. В результате данного исследования ученый приходит к выводу о том, что кинематограф представляет собой семиотическую систему в действии, т.е. особый вид речевой деятельности [Разлогов, 1985; Манохин, Стручаев, 2019].

В работе «Кино: язык или речь?», К. Метц подробно описывает вышеназванный подход. Он критикует трактовку кинематографа как языка в целом, приводя в качестве аргумента формирование звукового кино. Ученый отмечает, что «в те времена, когда кино считало себя языком, оно испытывало по отношению к подлинным языкам нечто вроде священного ужаса. Оно боялось их конкуренции, которую само же и сделало возможной, поставив себя в один с

ними ряд» [Метц, 1979]. Однако внедрение естественного языка в кинематограф и его последующее использование в кинематографических произведениях является неизбежной тенденцией в развитии кинематографического творчества. Ученый, размышляя о причине такой тенденции, говорит: «Хотя старые вербальные структуры официально отсутствовали в фильме, они от этого не меньше преследовали умы. Атака была небеспредметной, основания для неё были. Прежде всего, определенная артикуляция, свойственная актерской игре. Ее истинная причина – нужно будет еще раз вернуться к этому – заключалась вовсе не в неполноценности немого изображения и не в механически унаследованных от театра привычках (как объяснить тогда, что в некоторых фильмах такой жестикуляции не было?), а в бессознательном желании говорить без слов, чтобы выразить без вербального языка то, что могло бы быть выражено с его помощью (в принципе это возможно), с тем, чтобы выразаться без него таким же образом, как и с его помощью» [там же, с. 64]. Другими словами, первоначальное кино без использования естественного языка было полноценным и насыщенным только по отношению к жестам и мимике. Кинопроизведение данного вида, как отмечает автор, представляет собой молчаливый жаргон, «отмеченный одновременно и перевозбужденностью, и скованностью. Крикливое бормотание, в котором каждый жест, каждое выражение лица с неловкой и педантичной буквальностью пытается следовать языковым единицам, как правило фразе, чьё отсутствие становилось сверхочевидным, из-за того, что оно жестоко подчёркивалось рисунком беспомощных жестов» [там же, с. 65]. Огромный объём информации, но при этом ограниченные орудия, каналы передачи – это и подтолкнуло кинематографистов того времени к использованию естественного языка в кинематографе, тем самым расширяя диапазоны кинематографа как семиотической системы [там же, с. 69].

Начинается период, когда кинематограф воспринимается учеными во главе с К. Метцем в качестве речевой деятельности. Суть данной идеи, как

отмечает К. Метц, основана на идеях Р. Росселлини, о том, что кино – это художественная речь. В своих работах К. Метц трактует речь не только как речевую деятельность, но и как некое целое – знаковую систему, состоящую из множества разных кодов и направленную на передачу мысли. Следовательно, кинематограф представляется ученым как вид искусства, натурой которого является особенная форма речи, состоящая из множества других типов «речи», таких, как изобразительная речь, вербальная речь, включающая в себя слова, шум, музыку и т.д. [Метц, 1979]. В связи с этим ученый отмечает, что в отличие от естественных языков, кинематограф является открытой семиотической системой и не имеет четкого словаря для пояснения его знаков и значений. Физическая оболочка знаков в кино, как мы уже отмечали до этого, имеет очень близкую связь с его значением. Снятый кадр в фильме в прямом значении означает то, что было снято. Соответственно, знак в кино отличается от знаков естественного языка своей произвольностью, отсутствием ассиметричного дуализма и наличием аналогии сходств означающего и означаемого. Следовательно, каждый знак в кинематографе мотивирован и наделен лишь ближайшим видом значения. Однако, находясь в контексте, или, как называет это сам К. Метц, в рамках синтагматического целого, у определённого знака также может сформироваться дальнейший вид значения. Так, например, если главный персонаж в кинопроизведении часто напевает какую-то мелодию, то в данном кадре мелодия будет означать только своё основное значение. Однако в дальнейшем контексте или в последующих фрагментах появление данной мелодии на фоне кадра также может означать и появление самого персонажа, даже если его нет в самом кадре [там же, 1979].

Основываясь на вышесказанном, К. Метц формирует концепцию «большой синтагматики». А.Р. Усманова, рассматривая труды К. Метца, подчеркивает, что «большая синтагматика» – и порождает коннотативные значения; выразительные же средства кино – ракурс, свет, цвет – дополнительные к «большой синтагматике» в качестве знаков-индексов, в качестве единиц

оформления речи» [Усманова, 2001, с. 471-474]. Выделяются в рамках больших синтагм две наиболее крупные группы кодов: культурные и специальные. Первые, в комментариях А.Р. Усмановой к трудам К. Метца, представляют собой знание культурных норм, традиций, ценностей той или иной социальной группы. Они характерны вездесущностью и ассимилированием. Ввиду данных аспектов носители той или иной культуры при встрече с кодами данной группы, характерными своей культуры, часто считают их естественными и присущими всему миру. Знание и использование названных кодов не требуют никаких обучений, за исключением погружения в ту или иную культуру. Вторая группа кодов, представляет собой коды, использование которых требует специфичного обучения. Кроме этого, данные коды, по сравнению с первыми, касаются лишь определённой сферы человеческой деятельности. В случае кинематографа к таким кодам можно отнести большинство технических аспектов, например: монтаж, движение камеры, оптические эффекты, взаимодействие звука и изображения и т.д. [Усманова, 2001, с. 471-474].

Наряду с К. Метцем в формирование и развитие киносемиотики как самостоятельного научного направления внес большой вклад итальянский писатель, кинорежиссер и теоретик кино Пьер Паоло Пазолини. Многие ученые соотносят его работу «Поэтическое кино» [Пазолини, 1984] с такими трудами, как «Киноязык: деятельность или система?» К. Метца и «О членении кинематографического кода» У. Эко, считая их первыми трудами, построившими фундамент киносемиотики [Ли Сюе, 2014].

Теория кино П.П. Пазолини значительно отличается от теории К. Метца. Он считает, что сущность кинематографа – это лишь аудиовизуальная техника, с помощью которой фиксируется реальность. По его словам, «самый основной язык человечества – это действия, которые являются способами репрезентации взаимодействия с внешним миром» [Pasolini, 1988, с. 198]. И письменная, и устная формы естественного языка способны фиксировать действия людей, тем самым отображая зафиксированную реальность в виде звукового ряда или

визуального набора языковых единиц, построенных в определённом порядке. С появлением кинематографа стало возможным полностью идентично зафиксировать действия людей и ту реальность, в которой они взаимодействуют. Таким образом, исследователь считает, что кино – это явление, подобное письменному языку, способное как описать реальность, так и зафиксировать ее [Pasolini, 1988].

«Рассматривая кинематограф как язык, использование семиотических теорий неизбежно, как минимум придётся использовать терминологический аппарат семиотики» [Pasolini, 1988, с. 167]. «Кинематограф фактически использует язык, который понятен каждому индивиду. Соответственно это безусловно, что этот язык построен на основе знаков, которые всем понятны» [Pasolini, 1988, с. 168].

Исходя из данных высказываний, автор считает кино рядом иконических знаков или их последовательной репрезентацией. «Эти иконические знаки пришли из целостного и сложного мира, который построен на конкретных иконах и символах. Этот мир является основой коммуникативной функции кинематографа. Он существует всегда до появления какого-либо кинематографического произведения» [Pasolini, 1988, с. 169]. Исходя из цитаты выше, мы можем сделать вывод о том, что П.П. Пазолини рассматривает реальный мир, в котором мы живем, в качестве апперцепционной базы, пресуппозиции, из которой переходят в кинематограф уже знакомые индивидам иконические кодовые ряды. Таким образом, членение этих рядов, их кодирование и декодирование представляют собой естественные когнитивные процессы, к которым реципиенты кинематографа уже привыкли.

К такому выводу и приходит П.П. Пазолини: «Зрители кино также привыкли к «чтению» реальности с помощью глаз, тем самым они начинают взаимодействовать с реальностью вокруг них. Эта реальность наделена социальным характером. Она принадлежит определенному слою общества,

определенному коллективу, определённой культуре, и создается в основном за счёт визуальных действий, активности, привычек и т.д.» [Pasolini, 1988, с. 168].

В отличие от идей К. Метца, который рассматривает кинематограф как особый вид речевой деятельности, П.П. Пазолини считает кинематограф знаковой системой подобной естественному языку, имеющей уникальную грамматику. Относительно вопроса членения кинематографа, поскольку ученый отождествляет кинематограф с языком, он говорит, что, наверное, придётся принять тот факт, что существуют языки с одним уровнем членения: «Мы не можем полностью согласиться с тем предположением, что кадр в кинематографе – самая минимальная единица киноязыка, потому что под кадром мы понимаем картинку, вид, который наблюдает перед собой индивид через объектив. Однако кадр формируется из различных реальных предметов, людей, действий и явлений. Они и являются минимальными единицами киноязыка» [Pasolini, 1988, с. 200]. Китайский ученый Цзин Ху в своей работе вслед за П.П. Пазолини отмечает, что не существует такого кадра, который состоял бы только из одного элемента. Это аналогично тому, что не существует предмета, который бы состоял из самого себя. Любой предмет можно расчлнить, разбить на его составные части, равно как кинематографический кадр, который состоит из множества единиц, отображающих ту или иную реальность. Так, по мнению автора, не обращать внимание на объекты в кадрах, являющихся базовыми знаковыми единицами кинематографа, и при этом требовать, чтобы кадр выражал и репрезентировал их, является невозможным. Это то же самое, что и требовать от естественного языка выполнять его коммуникативную функцию, но при этом не произносить звуки и не писать буквы [金虎, 2018]. Данные базовые знаковые единицы кинематографа П.П. Пазолини отождествляет с единицами второго уровня членения естественного языка и называет их «кинемами». «Кинемы» – знаки реальности и не имеют ограничений по количеству. Они представляют собой кросскультурное явление другого порядка, понятного носителями разных культур, и не требующего перевода. К примеру, иконический

знак в виде красного креста в любой стране будет пониматься как медицинское учреждение [там же].

Таким образом, резюмируя идеи П.П. Пазолини, мы делаем следующие выводы: во-первых, кинематограф – инструмент коммуникации, реализуемый с помощью аудиовизуальной техники, которая наделена функцией копирования реальности; во-вторых, как и любая знаковая система, кинематограф имеет свойство двойного членения; в-третьих, кинематограф – своего рода международная знаковая система, в которой заключена постоянная связь между означаемым и означающим.

Наряду с вышеназванными, рассмотрим теорию еще одного знаменитого итальянского писателя и ученого У. Эко. Наиболее известная публикация У. Эко в сфере киносемиотики – «О членении кинематографического кода», написанная им в 1967 г. В данной работе ученый, исходя из теорий К. Метца и П.П. Пазолини, обращается к вопросу критики изображения и выдвигает свою теорию о наличии тройного уровня членения у киноязыка, а также свою классификацию кодов кино.

Исследования ученого в сфере киносемиотики начинались с вопросов об изображении. Данный вопрос также поднимался и в работах К. Метца, и в трудах П.П. Пазолини. К. Метц считает изображение первичным элементом, а П.П. Пазолини трактует изображение как реальность.

В этой связи У. Эко возвращается к трактовкам иконического знака как – знака, обладающего некоторыми свойствами предмета. Исходя из данного понятия, У. Эко задается вопросом о функции иконического знака: «Сегодня же даже чисто описательный разбор любого изобразительного решения, будь то рисунок или фото, подсказывает нам, что изображение не обладает свойствами отображаемого им предмета. Отсюда сомнение и в мотивированности иконического знака, которая казалась нам бесспорной. Все это внушает нам подозрение, что иконический знак столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак словесный. При внимательном рассмотрении фактов мы уже сегодня вынуждены пойти на уступку и признать, что иконические знаки

воспроизводят условия восприятия в соответствии с его (восприятия) обычными кодами. Иначе говоря, мы воспринимаем изображение как сообщение, связанное с определенным кодом, а таковым как раз и является обычный код восприятия, лежащий в основе любого акта познания. Но все дело в том, что, «воспроизводя» условия восприятия, иконический знак воспроизводит лишь «некоторые» из этих условий. Таким образом, перед нами встает проблема новой транскрипции и отбора» [Эко, 1967; цит. по Разлогов, 1985, с. 83]. Формируется вопрос о членении иконического знака. В своем классическом научном произведении «О членении кинематографического кода» ученый обращает внимание на сложность членения иконического знака на его первичные элементы. К. Метц, рассуждая о немом кино, также придерживался данного мнения [там же].

Руководствуясь идеями школы Мартине, а именно Л.Х. Прието о существовании кодов, сводящихся к условным понятиям сем, У. Эко полагает, что существуют коды с одним членением – первым или вторым. В соответствии с этим ученый осуществляет попытку членения иконического знака, руководствуясь ограничениями систематизации условных сем. Таким образом, он предлагает понятие обычных кодов иконического знака [Эко, 1967; цит. по: Разлогов, 1985].

Один из таких кодов был назван У. Эко кодом узнавания, который выполняет функцию распознавания уже имеющихся в сознании предметов. Данный тип обычных кодов базируется на принципе экономичности и в основном вычленяет самые характерные черты предмета для сохранения их в памяти, и для дальнейших коммуникативных целей. Однако данные коды могут отличаться у каждого индивида в зависимости от культуры и фоновых (бэкграундовых) знаний. В качестве примера ученый рассматривает изображение с зеброй и выделяет два кода узнавания – четвероногое животное и полосы на нем. Однако для представителей некоторых африканских племён данные коды узнавания будут относиться не только к зебрам, но и к гиенам. Соответственно для них требуется дополнительный код узнавания для

реализации дополнительных условий восприятия. После отбора данных кодов осуществляется процесс их транскрибирования в соответствии с правилами иконического знака, тем самым реализуя визуальные изображения. В качестве примера ученый приводит штрихи, цвета, и др. средства, которыми можно визуальнo изобразить зебру [Эко, 1967; цит. по: Разлогов, 1985].

Наряду с вышеназванным кодом узнавания У. Эко выделяет еще восемь других обычных кодов иконического знака, а именно: коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, коды тональные, коды иконографические, коды вкуса, коды риторические, коды стилистические и коды подсознательного [Эко, 1967]. Рассмотрим ниже функцию каждого кода, для понимания которых были также использованы работы отечественного ученого К.Э. Разлогова [Разлогов, 1985], а также китайских исследователей Ван Цзяцюаня и Тан Хайлуна [Ван Цзяцюань, Тан Хайлун, 1992]:

1) Коды восприятия – это коды, связанные с психологией восприятия, с помощью которых создаются необходимые условия восприятия. Их основная функция заключается в создании норм и правил условий восприятия кинематографа. Другими словами, коды восприятия – некие предусловия каналов восприятия для чтения и декодирования кинематографического текста. Как поясняют Ван Цзяцюань и Тан Хайлун: «Чтобы понять то, что увидел, нужно, в первую очередь, увидеть».

2) Коды узнавания, о которых мы уже говорили выше, были наделены ученым функцией подразделения группы условий восприятия на семы, являющиеся группами обозначающих (например, темные полосы на белом фоне), с помощью которых мы распознаем воспринимаемые предметы или запоминаем уже опознанные предметы. [Разлогов, 1985, с. 86].

3) Коды передачи трактуются У. Эко как коды, «подразделяющие условия ощущений, необходимых для определенного восприятия изображений. Таковы, например, сетка фотооттиска или строки, позволяющие воспринимать телевизионное изображение. Эти коды, анализируемые на основе физической

теории информации, устанавливают способы передачи ощущений, а не подготовленного заранее восприятия» [Разлогов, 1985, с. 86].

4) Коды тональные в работе У. Эко трактуются как «системы избирательных вариантов, уже сведенных к условным понятиям; это «надсегментные» признаки, которые коннотируют особые интонации знака (такие, как «сила», «напряжение» и так далее); это подлинные системы стилизованных коннотаций (например, «грациозность» или «экспрессивность»). Этим системам условных понятий сопутствуют (в качестве дополнительного сообщения) элементы, относящиеся непосредственно к самим кодам» [Разлогов, 1985, с. 86].

5) Коды иконические, как мы уже описывали ранее, представляют собой средства реализации иконического знака. Китайские ученые назвали данный вид кодов важнейшим видом, который занимает важную позицию в определении реальных существований после распознавания определённых условий восприятия. Другими словами, данные коды связаны с реализацией означаемого кинознака.

6) Иконографическими кодами У. Эко назвал те коды, которые «избирают в качестве означаемого означаемое иконических кодов, чтобы выделить наиболее сложные, подвергшиеся воздействию культурной традиции семантические знаки (не просто «человек» или «лошадь», а «человек-монарх», «Буцефал» или «Валаамова ослица»)» [Разлогов, 1985, с. 87].

7) Коды вкусов в классификации обычных кодов У. Эко устанавливают признаки, полученные с помощью сем предыдущих кодов, однако для того, чтобы их распознать, требуется обязательно наличие культурных фоновых знаний. Ввиду данной особенности коды вкусов более изменчивы и абстрактны. Другими словами, данные коды наполняют иконические знаки некими абстрактными значениями, чувствами, мнениями и т.д.

8) Коды риторические, как описывает их У. Эко, – коды, «возникающие в результате сведения к условным понятиям неизвестных ранее иконических

изображений, которые затем ассимилируются в социальном плане, становясь образцами или нормами коммуникации» [Разлогов, 1985, с. 88]. Другими словами, данные коды используются создателями кинематографического произведения для процесса означивания. Чаще всего авторы произведений берут некое изображение А, затем с продвижением сюжета наделяют его неким абстрактным значением Б.

9) Коды стилистические, как утверждает У. Эко, это коды, «определяющие оригинальные решения, порою закодированные с помощью риторических оборотов, или однажды найденные удачные решения, которые при повторении вызывают в памяти стилистическую находку, ставшую своеобразной визитной карточкой самого автора, или типичную эмоциональную сцену, или типичное изображение эстетического, технико- стилистического идеала и так далее» [Разлогов, 1985].

10) Коды подсознательного, как описывает в своей работе У. Эко, создаются за счёт определенных комбинаций вышеназванных кодов, в результате чего формируются некоторые отождествления или проекции, стимулирующие какие-либо реакции и психологические ситуации.

Кроме вышеназванных обычных кодов У. Эко также обращается к вопросу членения кинематографа как знаковой системы. Ученый в своей работе размышляет о следующем: «Ошибочно полагать: во-первых, что любой коммуникативный акт основывается на «языке», сходном с кодами естественного языка; во-вторых, что любой язык должен непременно иметь два устойчивых членения. Гораздо продуктивнее согласиться с тем, что: во-первых, любой коммуникативный акт основывается на каком-либо коде; во-вторых, любой код не обязательно имеет два устойчивых членения (то есть у него их не обязательно два, и они не обязательно являются устойчивыми)» [Эко, 1967; цит. по: Разлогов, 1985, с. 93]. Так, исследователь отождествляет кинематограф со сложным кодом, имеющим три уровня членения. Идея о тройном членении формируется в концепции ученого при выявлении у кинематографического кода

некого сверхсмысла, который, по его словам, «недостижим на основе соединения одного знака с другим» [Эко, 1967; цит. по: Разлогов, 1985, с. 97]. Таким образом, строение кинематографа как кода разделяется на три уровня, элементами которых являются фигуры, знаки и некий сверхсмысловой элемент «X». Благодаря данной структуре, можно говорить о наличии у кинематографического кода дальнейших имплицитных значений.

Приведём пример: кадр из китайского фильма, в котором бабушка дарит внуку красный конверт. Элементами первого уровня или, пользуясь термином У. Эко, фигурами, мы можем назвать такие визуальные элементы, как глаза, нос, рот, праздничная одежда, конверт красного цвета, надписи на конверте, движения как поднятие руки, протягивание руки к собеседнику и т.д., что формируют такие знаки, как бабушка, внук, жест дарения чего-то, подарочный конверт, предназначенный для дарения денег. Затем, комбинируя эти знаки, можно получить не только значение дарения красного конверта, но и некоего сверхсмыслового элемента X – традиция дарения денег в период китайского нового года.

Наличие третьего уровня членения делает кинематографический код богаче. «Членения вводятся в код для того, чтобы иметь возможность при минимальном числе комбинируемых элементов сообщить максимальное количество возможных фактов. Это диктуется требованием экономичности. Когда выявляются комбинируемые элементы, код несомненно, обедняется по сравнению с действительностью, которую он выражает; когда же обнаруживаются комбинационные возможности, то богатство сведений, которые должны быть переданы, несколько восстанавливается» [Эко, 1967; цит. по: Разлогов, 1985, с. 99]. Так, например, читая книгу, написанную естественным языком, двойное членение даёт возможность читателю, как пишет сам ученый «обрести утраченное богатство, насильственно вводя в один контекст несколько значений» [там же]. По сравнению с литературным произведением, кинематографическое произведение за счет третьего уровня членения

становится настолько богатым, что он в буквальном смысле становится языком, отражающим реальность, как это было описано в трудах П.П. Пазолини [Эко, 1967; цит. по Разлогов, 1985].

Современная анимация, представляющая собой не только разновидность, но и новый уровень кинематографического искусства, требует комплексного подхода в исследовании, неразрывно связанного с теориями и методами киносемиотики. В данном параграфе мы обратились к работам основоположников этого направления, что позволило внести в наше исследование новые взгляды. На основе идей К. Метца рассматриваемый нами анимационный продукт может быть интерпретирован и как язык, и как речевая деятельность, что отражает его статические и динамические характеристики. Анимация, с позиции К. Метца, обладает поликодовостью, так как, рассматривая кино как речевую деятельность, ученый неоднократно отмечает наличие различных видов кодов, в том числе, вербальных кодов (именно вербализованного естественного языка). Кроме этого, концепция большой синтагмы, предложенная ученым, также подразумевает изучение нарративной структуры анимации, что важно для понимания её повествовательной природы. Размышления П.П. Пазолини, в свою очередь, расширяют и дополняют представление о знаке анимации в контексте настоящего исследования, предлагая рассматривать каждый элемент кадра как знак с собственным значением и функцией. Особенно важным для формирования теоретического каркаса данной работы выступают труды У. Эко, а именно: его концепция тройного членения кинематографа, с помощью которого анимационное произведение можно охарактеризовать многоуровневым, что проявляется, в первую очередь, в структуре знака анимации. Таким образом, фигуры или коды, как мы предлагаем их назвать, формируют анимационный знак, который в процессе сюжетного развития сигнифицирует некий сверхсмысл. Именно такая структура анимационного знака наделяет анимационное произведение,

рассматриваемое как современный формат кинематографа, дополнительным уровнем интерпретации.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Изучение и систематизация основных направлений современной семиотики и киносемиотики в трудах западных, российских и китайских исследователей позволяют сделать ряд выводов.

1. Фундаментальные труды западных ученых, начиная с Ф. де Соссюра и Ч.С. Пирса, оказавшие основное влияние на формирование базовой концептуализации научного направления семиотики, послужили основными теоретическими векторами в изучении семиотической природы и знаковых характеристик анимационных произведений в контексте данного диссертационного исследования. В основе нашей концепции лежат их теоретические положения о природе знака, его структурных компонентах и функциональных ролях как фундаментальных ориентирах, на основе которых строится начальное понимание знака в анимационном продукте. В частности, подход Ч. Пирса к анализу процесса семиозиса в контексте коммуникации заслуживает особого внимания в рамках данной работы, поскольку он позволяет детально осмыслить механизмы функционирования знаков в анимационной практике.

2. Анализ работ по семиотике российских учёных демонстрирует новый взгляд для семиотико-ориентированного изучения анимации в рамках нашей диссертации. Особого внимания заслуживают теории Р.О. Якобсона и Ю.М. Лотмана в области анализа произведений искусства как семиотического текста, представляющие ценный вклад в теоретическое осмысление данного исследования. В контексте концепций названных учёных анимационное произведение интерпретируется не просто как фиксированная статическая знаковая система, но и как динамичный, постоянно эволюционирующий семиотический процесс.

3. Рассматриваемые в контексте данного исследования анимационные произведения представляют собой семиотически многогранный объект, интегрирующий в себя широкий спектр знаковых систем, превосходящих традиционные трактовки знака. В фокусе такого понимания, работы китайских специалистов, обращающиеся к идеям и методам древних философских школ и семиотических систем «Чжоуи» (周易) и «Лиюэ» (礼乐), обретают особую актуальность и логически интегрируются в структуру нашего исследовательского подхода, дополняя классические теории о знаках западной парадигмы. Следовательно, знак в анимационном произведении, основываясь на трудах китайской семиотической парадигмы, определяется как любая семиотическая единица, которая обладает потенциалом сигнификации и способна транслировать определенный смысл.

4. Очевидную актуальность в рамках данной диссертационной работы также приобретают такие научные направления, как визуальная семиотика и киносемиотика, с акцентом на глубокое изучение визуально-коммуникативных свойств разнообразных культурных сегментов, включая театральное искусство и другие виды художественного творчества. Уделяется особое внимание теориям указанных областей исследования, поскольку анимационное произведение является семиотически осложненным продуктом визуального творчества. Применение подходов и методов визуальной семиотики и киносемиотики обеспечивает более глубокое понимание семиотической специфики анимации и механизмов передачи смысла в нем.

5. Исследования К. Метца, фокусирующиеся на семиотическом анализе кинематографа, занимают особое место в области киносемиотики. Ученый, развивая теорию двойного членения А. Мартине, приходит к пониманию кинематографа как активной семиотической системы, которую он определяет и как язык, и как уникальную форму речевой деятельности. Речь, в теории К. Метца, выходит за рамки простой вербализации, трансформируясь в знаковую систему с разветвленной кодовой структурой, направленной на

эффективную передачу смыслов. Особенно значимым в теории ученого является акцент на нарративную структуру кинематографических произведений, расчленяемую на большие синтагмы. Таким образом, мы, основываясь на теориях К. Метца, рассматриваем анимацию как современный вид кинематографа, как семиотический процесс (семиозис), интегрирующий различные формы «речи» – от визуальной до вербальной, – которые воплощаются через визуальные изображения, диалоги персонажей, музыкальное оформление и прочие элементы в больших синтагмах.

6. Семиотическая теория кинематографа, разработанная П.П. Пазолини, базируется на концепции эквивалентности кинематографического языка и письменного текста, признавая способность кино не только описывать, но и фиксировать реальность. Пазолини концептуализирует кинематограф как знаковую систему, аналогичную естественному языку, которая подвержена структурному делению. В контексте его теории каждый кадр представляется составленным из кинем – фундаментальных единиц, отражающих различные аспекты реальности. Данная концепция формирует для нашей работы конечное понимание знака в анимации. По П.П. Пазолини, знаки в кинематографе определяются как базовые семиотические единицы, отражающие определенную реальность, совокупность которых формирует непосредственно кадр, т.е. аудиовизуальный фрагмент анимационного произведения. Следовательно, в качестве знака могут выступать, как визуальные средства, так и аудиальные, в том числе, и устное или письменное проявление естественного языка.

7. Исследования У. Эко в области киносемиотики концентрируются на анализе структурных разделений кинематографа и кинематографического знака. То есть, если работы П.П. Пазолини сформировали базовое представление о знаке в анимационном произведении, то труды У. Эко расширили данное представление. Особое внимание в теории У. Эко уделяется теории иконических знаков. Ученый считает, что иконический знак не идентичен реальному объекту, который он представляет. Сигнификация иконических знаков осуществляется не

столько через само изображение, сколько через применение конвенциональных кодов, составляющих план выражения. На базе этих предпосылок учёный разработал классификацию обычных кодов, служащих основой для триадической модели членения знаков в кинематографе, которую У. Эко представляет как иерархическую систему с трёхуровневым членением: фигуры, знаки и сверхсмысловой элемент «Х». Таким образом, следуя за идеями У. Эко и П.П. Пазолини, мы в контексте нашей работы выделяем следующую структуру анимационного произведения: код, знак и сверхсмысл. Коды в данной структуре являются первичными знаками анимационной системы. Вступая во взаимодействие, коды формируют семиотическую совокупность, равную кинематографическим персонажам, и в ходе сюжетного развития формируют заложенный автором метасмысл.

ГЛАВА 2 АНИМАЦИОННЫЙ ДИСКУРС: СВОЙСТВА И ФУНКЦИИ

2.1. Лингвистическая основа анимационного произведения: дискурсивный и текстовый подходы

В настоящее время активно развиваются масс-медийные технологии и средства массовой коммуникации. В результате данной тенденции наблюдается формирование новых форм и видов коммуникации, направленных на обширную аудиторию. Анимационный ресурс считается одним из них. Сегодня анимация получает широкое распространение и часто используется в различных сферах деятельности. Речь идет не только о кинопромышленности, в которой анимация является лишь одним из разновидностей кинематографических произведений. Технологии создания и функционирования анимации применяются в таких сферах деятельности, как образование, медицина, рекламная деятельность, проектирование, строительство и др. Данное средство экранного общения получает большую популярность среди молодого поколения, что делает его одним из наиболее популярных способов передачи смыслов и информации, с помощью которого создатели реализуют определенные коммуникативные цели.

История развития анимационной индустрии достаточно долгая. За этот период изменились технические и содержательные характеристики анимации. В связи с этим формируется терминологический вопрос, связанный с наименованием данного ресурса. Такая ситуация наблюдается как в англоязычных странах, так и в России, и в Китае. В российской парадигме существуют две номинации изучаемого нами особого вида экранного произведения: «анимация» и «мультипликация». Термин «анимация» происходит от латинского слова «animatio», которое означает «оживление, одушевление». «Мультипликация», в свою очередь, происходит от латинского слова «multiplicatio», в значении «умножение, увеличение, возрастание,

размножение» [Лукиных, URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108].

Появление термина «анимация» многие соотносят с термином «анимизм», который предложил британский антрополог Э.Б. Тайлор в XVIII в. в своей работе «Первобытная культура». В работах ученого данный термин был использован по отношению к религии и духам для выражения ключевой идеи о том, что любой предмет в окружающем мире имеет собственный дух [Тайлор, 1989, цит. по: Акимова, 2011].

Термин «мультипликация», как отмечает известный российский мультипликатор Ф. Хитрук в своей работе «Профессия – аниматор», является понятием, предложенным сугубо российскими создателями. По мнению Ф. Хитрука, формирование данного термина напрямую связано с техникой создания анимационного продукта. Авторы рисовали от руки несколько рисунков для каждого кадра, тем самым создавали эффект движения, от этого такой жанр произведений получил название «мультипликация» [Хитрук, 2008].

Оба термина представляют одно и то же явление, что ведет к их отождествлению.

В англоязычных источниках также выделяются термины «animation» / «анимация» и «cartoon» / «мультипликация». Аналогичный подход наблюдается и в китайском информационном пространстве, где «анимация» выражается термином «动画», а «мультипликация» – «动画». В онлайн справочниках DifferenceBetween и Scholarask даются четкие описания, позволяющие различить данные определения. Так, «анимация» (animation) определяется как «a technique of photographing successive drawings or positions of models to create an illusion of movement when the film is shown as a sequence» / «техника фотографирования последовательных рисунков или положений моделей для создания ощущения движения в процессе их демонстрации, что делает из них движущийся фильм» [DifferenceBetween, URL: <https://www.differencebetween.com/difference-between-animation-and-vs-cartoon/>]. Мультипликация (cartoon), в свою очередь,

определяется как «a drawing intended as a caricature, satire or humour, or a short television show or animated movie, which is usually intended for children» / «рисунок, представляющий собой карикатуру, сатиру, юмор, маленькое короткое телевизионное шоу или короткий анимационный фильм, который обычно предназначен для детей» [DifferenceBetween, URL: <https://www.differencebetween.com/difference-between-animation-and-vs-cartoon/>].

На основе вышесказанного мы можем сделать вывод о связи между данными ресурсами. Так, мультипликация является одним из продуктов анимации, в то время как анимация представляет собой особый жанр нового вида экранного продукта, в котором создается то, что невозможно воссоздать традиционными кинематографическими средствами, которые опираются на использование элементов действительности. Отличия между данными явлениями также прослеживаются в выборе тематики и аудитории. Для анимации, как правило, отбираются более серьезные темы, требующие раздумья и осмысления, что делает содержание анимации более глубоким и сложным. Для мультипликации, в свою очередь, выбираются темы, основанные на народных сказках или историях о супергероях и антропоморфных животных. Основное содержание мультипликации в отличие от анимации поверхностнее и доступнее. Таким образом, формируются разные аудитории для данных видов экранного произведения. Зрителями мультипликации являются чаще всего дети, а анимация направлена на более взрослое и зрелое поколение [Scholarask, URL: <https://scholarsark.com/question/difference-between-cartoons-and-animation-is-there-really-any/>].

Кроме вышперечисленных различий в китайских источниках довольно часто отождествляется анимация с японскими манга и аниме, которые являются одними из самых популярных современных жанров за последние 50 лет. Стоит отметить, что данные жанры имеют обширную аудиторию и широко распространены не только среди подростков, но среди людей среднего возраста.

Также выделяются различия в стиле выражения. Так для мультипликации свойственно использовать техники преувеличения, а анимации характерны детальность персонажей, сцен и гладкие переходы действий [轻微课, URL: <https://www.qingwk.com/baike/16456.html>].

В рамках нашего исследования мы оперируем термином «анимация», поскольку он семантически шире, чем «мультипликация». Кроме того, содержание анимации представляет для нас особый интерес, так как оно является неким своего рода сложным многоуровневым киноповествованием. В большой российской энциклопедии нами была найдена наиболее общая трактовка исследуемого формата: «анимация – синтетическое аудиовизуальное искусство, в основе которого лежит иллюзия оживления созданных художником объёмных и плоских изображений или объектов предметно-реального мира, запечатлённых покадрово на кино и видеоплёнке или на цифровых носителях» [Лукиных, URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108]. Схожее определение также обнаруживается и в китайской научной энциклопедии 百度百科 «动漫是一种综合艺术，它是集合了绘画、电影、数字媒体、摄影、音乐、文学等众多艺术门类于一身的艺术表现形式» / «анимация – вид общего искусства и форма художественного выражения, которая объединяет техники живописи, кинематографии, цифровых медиа, фотографирования, музыки, литературы др.»¹ [Baidu baike, URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8A%A8%E6%BC%AB/123835>].

Исходя из вышесказанного, можно подчеркнуть, что анимация как особенный жанр экранных произведений является разновидностью кинематографа, созданной за счет ресурсов разных направлений искусства и сопровождающейся нарративом. В связи с этим анимацию можно характеризовать как особый семиотически осложненный продукт, который имеет достаточно обширный знаковый потенциал.

¹ Перевод выполнен Ю. Чжан.

В рамках лингвистики анимация чаще всего служит практическим материалом исследований, однако также есть работы, в которых анимация рассматривается как дискурсивное целое или как современная разновидность художественного текста. Дискурсивный и текстовый подходы, несомненно, являются основополагающими в методологии нашего исследования, поскольку изучение анимации в рамках лингвистического направления чаще всего осуществляется либо с позиций лингвистики текста, либо в соответствии с теорией дискурс-анализа.

Е.Г. Нешкова изучает анимацию именно с позиции дискурсологии. По ее мнению, «дискурс, основывающийся на существовании анимационной коммуникативной сферы, выступает комбинированным видом дискурса, сочетающим базовые функции мультипликации и языковой системы. Неоднородность аудиовизуальных медиатекстов, развлекательно-поучительный характер, упрощенное отражение действительности и высокая концентрация художественных образов характеризуют мультипликационный дискурс как уникальную разновидность дискурса» [Нешкова, 2020, с. 85].

Е.П. Подлегаева, в свою очередь, рассматривает анимацию с позиций лингвистики текста, определяя анимацию как разновидность кинотекста, и определяет ее как «семиотическую предельную форму экранных текстов – поликодовых-полимодалных текстов, под которыми понимается «техно-сенсорное единство, поддающееся перцептивному восприятию при помощи различных модальностей (каналов восприятия информации), сочетающее аудиальные и визуальные семиотические средства и передающиеся проецированием на экран. В нем обнаруживается синкретическое единство движущегося изображения, фонетического звука (речь), шумов, музыкального сопровождения и письма (титры, субтитры и пр.)» [Подлегаева, 2020, с. 15–16].

В рамках настоящего диссертационного исследования мы по аналогии предлагаем рассматривать анимацию как дискурсивное целое, в котором

отображается живой коммуникативный процесс между авторами и реципиентами.

Данный выбор обоснован многими причинами. Одно из наиболее существенных обоснований мы можем обнаружить в суждении известного российского ученого А.А. Кибрика: «Реальное использование языка – это языковая коммуникация между двумя, несколькими или многими индивидами. В ходе динамической, разворачивающейся во времени коммуникации, возникает ее след, статический объект – текст. Это может быть письменный текст, т.е. последовательность графических символов, а может быть и устный текст – акустический сигнал, который может быть зафиксирован при помощи звукозаписывающего устройства. Комплексный феномен, объединяющий и динамический, и статический аспекты, в современной лингвистике именуется дискурсом. Таким образом, дискурс – это единство процесса языковой деятельности и ее результата» [Кибрик, 2019, с. 127]. Другими словами, текст является зафиксированным результатом коммуникации и отражает статические аспекты в коммуникативном аспекте, в то время как дискурс представляет собой явление комплексное, включая в себя и статические, и динамические стороны коммуникации.

Принимая во внимание вышесказанное, анимационный продукт в контексте нашего исследования рассматривается как коммуникативное дискурсивное целое массовой адресации, интегрирующей различные формы «речи» в больших синтагмах. В связи с этим мы задаемся вопросом о коммуникативной функции анимационного дискурса. Анимация представляет собой более современный вид кинематографа, мы полагаем, что их коммуникативная функция аналогична. Так, Я.Д. Михайлова в своей работе отмечает: «Кинематограф – это диалог мировоззрений, мнений, взглядов, культур. Именно благодаря коммуникативной функции происходит обмен культурной информацией в историко-философском и историко-литературном контексте. Акт общения может осуществляться на разных уровнях: между

властью и обществом, между странами, народами, социальными группами, индивидами. Кроме того, кинематограф – это общение киноленты со зрителем, ее обращенность к аудитории и ответная реакция аудитории» [Михайлова, 2018, с. 272]. Мы соглашались с ученым и считаем, что коммуникативная функция анимационного дискурса заключается в передаче некоего метасмысла, обладающего национальной и культурной спецификой определенной лингвокультуры. При этом остается актуальным исследование специфики кодирования и передачи метасмысла в контексте нашей работы.

Таким образом, мы исследуем анимацию в рамках дискурсологии, что способствует изучению не только коммуникативных процессов анимации, но и семиотических. При этом для реализации цели настоящего диссертационного исследования, мы в соответствии с теориями К. Метца и У. Эко, представленными в первой главе, также рассматриваем анимационный дискурс как осложненное многоуровневое семиотическое пространство, в котором органично существует широкий спектр разных по своей сущности модусов и кодов.

2.2. Характеристики семиотического пространства анимационного дискурса: биканальность, мультимодальность, поликодовость

Понятие семиотического пространства в рамках данной работы опирается на теорию семиосферы, которую впервые ввел в современную лингвистическую парадигму знаменитый российский ученый Ю.М. Лотман. Предпосылками формирования данной концепции являются попытки исследователя осуществить переход от атомарного метода исследования семиотики к более общему. В своей работе «Внутри мыслящих миров» ученый отмечает следующее: «Наши рассуждения до сих пор строились по общепринятой схеме: в основу брался отдельный изолированный коммуникативный акт и исследовались возникающие при этом отношения между адресантом и адресатом. При таком подходе полагается, что изучение изолированного факта обнаруживает все основные

черты семиозиса, которые можно в дальнейшем экстраполировать на более сложные семиотические процессы<...> Кроме того, это отвечает научной привычке, ведущей свое начало со времен Просвещения: строить «робинзонаду» – вычленять изолированный объект, придавая ему в дальнейшем значение общей модели. Однако для того, чтобы такое вычленение было корректным, необходимо, чтобы изолированный факт позволял моделировать все свойства явления, на которое будут экстраполироваться выводы. В данном случае этого сказать нельзя. Устройство, состоящее из адресанта, адресата и связывающего их единственного канала, еще не будет работать. Все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса» [Лотман, 1996, с. 163].

Термин «семиосфера» использовался Ю.М. Лотманом прежде всего по отношению к изучению культуры. По его словам, для понимания культуры во всем ее многообразии следует принимать во внимание все аспекты той или иной определенной культуры и рассматривать культуру как одно целое, в котором все аспекты взаимодействуют с собой. Для более глубокого понимания данной концепции ученый приводит пример музея: «Представим себе <...> зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами, пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм (чем, в определенном отношении, все это и является). Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу. Особенно это заметно на традиционных моментах, доставшихся из прошлых состояний культуры» [Лотман, 1996, с. 413].

Концепция семиосферы в работе Ю.М. Лотмана является важнейшим условием, необходимым для реализации диалога. По мнению исследователя,

декодирование и интерпретация любого коммуникативного акта требуют наличия у индивида семиотического опыта, сформированного в рамках семиосферы. Таким образом, семиосфера, по мнению ученого, представляет собой «не сумму отдельных языков, а условие их существования и работы, в определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними. Язык и другие способы, формы выражения представляют собой только сгусток семиосферы» [Лотман, 1996, с. 163]. Так, коммуникативная функция языка, по мнению исследователя, реализуется только за счет внедрения языка в определенную семиосферу, поскольку весь семиозис – кодирование и декодирование реализуются только извне семиосферы [Лотман, 1996]. Таким образом, ученый делает выводы о том, что «четкие и функционально однозначные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе, в изолированном виде. Вычленение их обусловлено лишь эвристической необходимостью. Ни одна из них, взятая отдельно, фактически не работоспособна. Они функционируют, лишь будучи погруженными в семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разных уровнях организации семиотическими образованиями. Такой континуум, по аналогии с введенным В.И. Вернадским понятием «биосфера», мы называем семиосферой» [Лотман, 1992, с. 11-12]

Важным для исследования данного объекта выступают такие характеристики, как асимметрия и бинарность. По мнению ученого, данные свойства семиосферы являются необходимыми для построения реальной и действительной семиосферы, т.к. асимметрия направлена на структуру семиосферы, в то время как бинарность обосновывает и описывает наполнение и контент семиосферы. Рассмотрим их детальнее ниже.

Бинарность в понимании Ю.М. Лотмана отождествляется с принципом, реализующимся как множественность. По мнению автора, в любой живой культуре наблюдается некий механизм, способный умножать язык. Другими словами, любая культура склонна к формированию новых способов своего

выражения. Таким образом любой вновь образуемый язык, подвергается раздроблению на основе бинарности. Это, по мнению исследователя, и есть причина активного роста языков искусства. Так, например, начиная с XX в., появляется киноискусство, вслед за ним анимация, а в современном мире – так называемое, экранное искусство и др. Автор отмечает, что «заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непереводимости. Неоднородность определяется гетерогенностью и гетерофункциональностью языков» [Лотман, 1996, с. 166] Таким образом, исследователь предполагает, что даже если взять те средства выражения, которые сформировались в один и тот же временной период под влиянием одного и того же импульса, то в итоге мы получим не одну, а множество различных, но связанных друг с другом кодирующих систем [Лотман, 1996].

Асимметрия в основном проявляется в структуре семиосферы, а именно в соотношении ее центра и периферии. По мнению Ю.М. Лотмана, центр семиосферы формируется из наиболее развитых и структурно-организованных языков. Чаще всего ими выступают естественные языки. Здесь ученый, цитируя Э. Бенвениста, отмечает, что «никакая семиосфера не может существовать без естественного языка как организующего стержня» [Лотман, 1996, с. 170]. Исследователь также подчеркивает, что естественный язык является основой функционирования частных языков, формирующих периферию семиосферы. Такие формы выражения представляют собой языкоподобные полуоформленные образования. Они обслуживают лишь определенные части и функции культуры. Порой они являются и носителями семиозиса, однако для этого следует включать их в семиотический контекст.

Автор указывает еще на наличие у носителей семиотических знаний, так называемой, «презумпции семиотичности». Формирование данных качеств напрямую связано с употреблением естественного языка, подчеркивает ученый. Другими словами, опыт использования естественного языка становится основой,

некой пресуппозицией для восприятия, кодирования и декодирования иных частных языков и периферийных способов выражения определённой семиосферы.

Кроме вышеназванных свойств семиосферы другой ключевой концепцией для исследования ее структуры является понятие границы. Использование данного термина, как отмечает Ю.М. Лотман, связано со сложной внутренней конструкцией семиосферы: «Внутреннее пространство семиосферы парадоксальным образом одновременно и неравномерно, асимметрично, и едино, однородно. Состоя из конфликтующих структур, оно обладает также индивидуальностью. <...> Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница. А границу эту можно определить как черту, на которой кончается периодичная форма» [Лотман, 1996, с. 175]. Граница является одной из наиболее важных аспектов в теории семиосферы Ю.М. Лотмана. С помощью границ возможно не только описать, но и разграничить внутреннюю структуру семиотического пространства, а также вычленить в семиосфере пространства, определяющиеся как «наше», «свое», «безопасное» и противопоставленные им «их», «чужое», «враждебное». «Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»). Как это бинарное разбиение интерпретируется – зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям. Граница может отделять живых от мертвых, оседлых от кочевых, город от степи, иметь государственный, социальный, национальный, профессиональный или какой-либо иной характер» [Лотман, 1996, с. 175].

Формирование данных оппозиций способствует и формированию понимания «своего» и «чужого» в рамках межкультурной коммуникации при столкновении с культурой других стран. В данном случае исследователь выделяет такую ключевую характеристику: «Что у нас недозволено, у них дозволено» [Лотман, 1996, с. 176]. Однако автор также говорит о том, что иногда по ту границу семиосферы можно найти некие аналогичные, совпадающие

средства выражения. Так, например, представители разных культур могут использовать похожие выражения для описания мира.

Итак, подведем некоторые итоги. Семиосфера в теории Ю.М. Лотмана определяется как семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разных уровнях организации семиотическими образованиями. Реализация способов выражения осуществляется при погружении в данное пространство. При этом семиосфера представляет собой не только комплекс средств выражения и знаковых систем, но и рассматривается как совокупность условий их употребления.

В рамках данного диссертационного исследования мы, основываясь на теории семиосферы Ю.М. Лотмана, будем опираться на термин «семиотическое пространство». Ю.М. Лотман, оперируя таковым, во многих случаях отождествлял его с «семиосферой». Выбор данного термина обусловлен тем, что он является продуктивным для нашей работы, поскольку «семиосфера» как термин, введенный Ю.М. Лотманом, имеет отсылки к биологическим теориям, так как основан на термине «биосфера», и часто используется в гуманитарных дисциплинах в корреляции с такими концепциями, как «смыслосфера» и «концептосфера».

В связи с этим использование понятия «семиотическое пространство» позволит рассматривать исследуемый нами анимационный дискурс в более точном и однозначном направлении. Другим немаловажным аспектом выбора данного понятия является наш подход к изучению анимационного дискурса, где анимационный продукт исследуется в роли семиотической субструктуры в рамках культуры как глобальной семиосферы. Данный подход изучения дискурса в рамках семиосферы культуры ранее уже наблюдался в работах российских ученых, например, в работе С.С. Зайченко «Художественный кинодискурс исторического жанра в пространстве семиосферы». Исследователь отмечает: «В семиотико-синергетическом исследовании художественный кинодискурс исторического жанра рассматривается в качестве одного из

компонентов семиотического континуума – мира знаковых систем, заполненного разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями, функционирующими и взаимодействующими в едином пространстве» [Зайченко, 2013, с. 70].

Однако, в отличие от С.С. Зайченко, мы считаем, что анимационный дискурс не только является составным компонентом, но и представляет собой самостоятельное семиотическое пространство. Данная идея исходит из понимания границы, выделенной Ю.М. Лотманом в рамках теории семиосферы. Границами ученый разделяет не только разные блоки в культуре как глобального семиотического пространства, но и их внутренние составляющие.

Изучая анимационный дискурс в семиотической парадигме, мы, вслед за Ю.М. Лотманом, выделяем у семиотического пространства анимационного произведения такой аспект, как креолизация. Данный термин впервые был введен Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым в работе «Креолизованные тексты и их коммуникативная функция». Авторы рассматривают креолизацию с позиции теории текста и дискурса, тем самым определяя креолизованный текст как текст, фактура которого состоит из двух негомогенных частей [Сорокин, Тарасов, 1990].

В работе Е.Е. Анисимовой данный феномен характеризуется как некий комплекс, «в котором вербальный и изобразительный компонент образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное, прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 1992, с. 73]. С похожей позицией выступает и В.Е. Чернявская в своей работе «Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность», говоря о том, что «содержание креолизованного текста... кодируется в разных знаках – вербальных и изобразительных, при этом создается особый лингво-визуальный феномен» [Чернявская, 2009, с. 87].

Сегодня наряду с данным термином также существует ряд других, представляющих аналогичное явление. Среди них можно выделить такие термины, как «мультиканальность», «мультимодальность» и «поликодовость».

В рамках нашего исследования, нас интересуют семиотические особенности коммуникативного процесса анимационного дискурса, в связи с чем коммуникативный подход становится более приоритетным. Так, британский ученый М. Сакр в своих трудах отождествляет феномен «креолизация» с понятием «мультимодальность», отмечая, что в данном контексте составными частями креолизованного текста выступают именно виды сообщений – изображение, аудио-файл, видео и т.п. [Sakr, 2018].

Существует и другая точка зрения, предложенная К.Л. О’Хэллорани и Б.А. Смитом. Авторы характеризуют анализ мультимодальных текстов как «анализ коммуникации во всех ее формах, но в особенности текстов, которые содержат взаимодействие и внедрение двух или более семиотических ресурсов – или «модусов» коммуникации, – необходимых для того, чтобы реализовать коммуникативные функции текста» [O’Halloran, Smith, 2010, цит. по Детинко, Куликова, 2017, с. 34].

В коммуникативном аспекте особое внимание уделяется отечественному ученому-семиотику Г.Е. Крейдлину. Исследователь характеризует мультимодальность следующим образом: «Итак, мультимодальность состоит в формировании значений при помощи разных семиотических средств – модусов (письмо, речь, изображение) – соответствующих социокультурных конвенций. Мультимодальность понимается как описание общих законов и правил взаимодействия в коммуникативном акте вербальных и невербальных знаков» [Крейдлин, 2014, с.10].

Данный подход также наблюдается в работах других российских исследователей. Ю.В. Сорокина подчеркивает, что «основными аспектами мультимодальности являются исследования вербальных, невербальных, смешанных вербально невербальных, телесных компонентов знаковой

коммуникации и создание моделей вербального, невербального, смешанного поведения» [Сорокина, 2017, с. 168]

Понятие «мультиmodalность», как это подчеркивает А.А. Кибрик в своей работе «Мультиmodalная лингвистика», опирается на понятиях modalности, которыми широко оперируют ученые в психологии, нейрофизиологии и информатике. Они определяют modalность как «тип внешнего стимула, воспринимаемого одним из чувств человека, в первую очередь, зрением и слухом» [Кибрик, 2010, с. 135]. В издании «Основы теории коммуникации» представлено более обобщенное определение термина modalность: «Modalность – сенсорная система человека, позволяющая воспринимать внешние стимулы при помощи тех или иных органов чувств. В контексте коммуникации, в первую очередь, важны слуховая и зрительная modalности, однако тактильная и ольфакторная (обонятельная) modalности также играют определенную роль» [Бергельсон, Борисенко, Венедиктова, Гудков, Дианова, Кибрик, Николаева, 2016, с. 43-44].

Наряду с обсуждаемыми терминами, ученые вводят термин мультиканальность в рамках коммуникативных исследований дискурса. Становление данного термина обосновано А.А. Кибриком следующим образом: «Несмотря на элемент «мульти-«, в современных исследованиях коммуникации фактически речь идет лишь о двух modalностях – зрительной и слуховой. Поэтому термин «мультиmodalная коммуникация» представляется несколько утрированным; на данном этапе более обоснованно говорить о бимodalном подходе...Внутри каждой из modalностей одновременно функционирует несколько информационных (коммуникативных) каналов. В отличие от modalностей, число вовлеченных в коммуникацию параллельных каналов весьма велико, поэтому в данной работе вводится понятие мультиканальность, которое представляется более адекватным» [Кибрик, 2018, с. 72] В данном случае А.А. Кибрик интерпретирует канал коммуникации как «набор средств передачи и получения информации в процессе общения» [Бергельсон, Борисенко,

Венедиктова, Гудков, Дианова, Кибрик, Николаева, 2016, с. 44]. Автор совместно с другими учеными характеризует мультиканальность следующим образом: «Люди общаются между собой, используя слова, интонацию, жесты, мимику, движения глаз. Все эти коммуникативные каналы используются одновременно и в связке. Поэтому обычная человеческая коммуникация является мультиканальным процессом» [Кибрик, 2018]. Так, в рамках реализации научного проекта «русский мультиканальный дискурс», исследователь, изучая устный русский дискурс, выделяет в нем вокальную модальность, в которую входят вербальный и просодический каналы, а также кинетическую модальность, в рамках которой можно выделить окуломоторный, жестовой каналы и канал проксемики.

Однако стоит также отметить, что в рамках исследования мультимодальности в работах европейских исследователей существует иной подход. Ученые часто соотносят формирование понятия мультимодальности с термином «модус». Так, в трудах по семиотике известный немецко-британский автор Г. Кресс характеризует термин «модус» как некий социально-культурно сформированный ресурс, посредством которого осуществляется создание смыслов. Изображения, письма, макеты, речь, движущиеся изображения и др. являются примерами различных модусов [Kress, 2010, с. 79]. Автор отмечает, что семиотические модусы формируются на основе внутренних характеристик и возможностей среды, в которой они находятся, соответствуя требованиям, ценностям, традициям социума и культуры данного общества [Kress, van Leeuwen, 1996, с. 35]. Кроме данного мнения Г. Кресс также указывает на то, что каждый модус обладает определенным модальным ресурсом, который исторически заложен и культурно обусловлен. С помощью данных модальных ресурсов можно разбить модусы на их составные части и тем самым изучить их, так как «каждый модус имеет собственные возможности и ограничения для формирования смысла» [Kress, 2009, с. 1]. Для пояснения своей идеи исследователь предлагает рассмотреть данную теорию на примере письменного

текста. Разделяя письменное произведение на его составные части, автор выделяет такие виды модальных ресурсов, как синтаксические, грамматические, лексические и графические. Среди них графические ресурсы также можно разделить на размеры, шрифты, типы и др.

В своей теории Г. Кресс отмечает также, что «модусы имеют значения: они формируются и проявляются в каждом знаке любого модуса, выражая «глубокие» онтологические и исторически-социальные ориентации общества и культуры. Таким образом, модусы подразумевают материальные ресурсы, сформированные в длительном историческом процессе под влиянием социальных аспектов» [Kress, 2009, с. 114]. Исходя из данной мысли, Г. Кресс приходит к выводу о том, что модусы формируются системами и одновременно принимают участие в развитии и совершенствовании данных систем. В связи с этим модусы способны взаимодействовать друг с другом, формируя некий, по мнению автора, «мультимодальный ансамбль», который со временем перерастает в более развитое семиотическое образование. Для примера ученый рассматривает кинематограф, в котором сочетаются и взаимодействуют визуальный модус, модус драматического действия и речи, музыкальный модус и др. [Kress, 2009].

Рассмотрим далее термин «поликодовость». Изначально данный термин имел иное значение. В 1974 г. Г.В. Ейгер и В.Л. Юхт, впервые вводя данный термин в своей работе «К построению типологии текстов», использовали его для случаев, где будут наблюдаться «сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы» [Ейгер, Юхт, 1974, с. 107, цит. по Сподарец, 2011, с. 171]. Однако в работах современных ученых термин «поликодовость» определяется с опорой на понятие «код», который является основой для концепции «поликодовость». В работе «Основы теории коммуникации» авторы связывают термин «код» напрямую со знаком, определяя его как «систему знаков и систему правил, по которым осуществляется функционирование этих знаков» [Кибрик, Бергельсон, Борисенко, Венедиктова,

Гудков и др., 2016, с. 38]. Под знаком ученые понимают: «материальный объект, обладающий некоторым значением (красный цвет светофора обладает значением «движение запрещено», запись «зачет» в соответствующем документе – значением «данный студент сдал учебный курс»)» [там же].

В.Е. Чернявская, в свою очередь, определяет «код» как: «систему условных обозначений, символов, знаков и правил их комбинации между собой для передачи, обработки и хранения (запоминания) информации в наиболее приспособленном для этого виде» [Чернявская, 2009, с. 90]. Также учёный обращает своё внимание на эстетизацию, которая является одной из наиболее важных причин формирования поликодовости. По мнению исследователя, эстетическая характеристика, прежде всего, связана с искусством и опирается на внешнюю красоту и дизайн. Традиционно эстетизация проявлялась в основном в языковых средствах и выражалась чаще всего в стилистических и риторических аспектах [там же]. Однако в сегодняшнем мире коммуникативные процессы выражаются совершенно иными формами. Если речь идет о письменных текстах, то важным является не только содержание текста, но и собственное оформление текста, шрифты, цвета, размеры и т.д. Вспомним чаты в различных мессенджерах, где можно отправлять не только вербальные сообщения, но и корректировать шрифт, цвет, прикреплять изображения, эмодзи и др. Кроме этого, существует множество разнообразных экранных продуктов, среди которых наблюдаются кинематограф, анимация, представляющие собой разновидность массовой коммуникации. Во всех перечисленных ситуациях можно найти и проследить следы эстетизации, которые в основном проявляются в форме выражения и их материальной организации. Именно эстетизация становится причиной порождения поликодовости.

В рамках нашего исследования, в центре внимания которого находится анимационный продукт, эстетизация наблюдается в результате взаимодействия кодов разных семиотических модусов. Отметим, что данная характеристика проявляется не только на внешнем, аудиовизуальном уровне, но и на внутренне-

семантическом уровне. Это обусловлено спецификой анимационных кодов, которые являются не только носителями смыслов, но и в то же время участвуют в процессе комбинирования и формирования более глобального смысла, заложенного автором произведения. Другими словами, коды анимационного дискурса способны к комбинированию и плана выражения, и плана содержания, в результате которого формируется гармония и эстетизация в произведении. Таким образом, поликодовость подразумевает под собой взаимодействие между системно сформированными знаковыми объединениями.

На основе вышесказанного анимация, представленная в рамках настоящего исследования как дискурсивное целое, также рассматривается в качестве семиотического пространства, организованного в соответствии с определёнными требованиями, обеспечивающими реализацию коммуникации между автором произведения и зрителями. Семиотическое пространство анимационного дискурса – знаковая система, состоящая из трех уровней: каналов (аудиальный и визуальный каналы), модусов (каждый канал включает в себя ряды разных модусов) и кодов (каждый модус также подразделяется на разные виды кодов), в рамках которых осуществляется взаимодействие совершенно разных по сущности знаков, что в результате формирует «одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное, прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 1992, с. 73].

Стоит также отметить, что, принимая за основу понятия «модус» и «код», мы оперируем идеями представленных в данном параграфе ученых. Так, под термином «модус» мы, вслед за Г. Крессом, определяем социально-культурно сформированный ресурс, посредством которого осуществляется создание смыслов. Понятие «кода», в свою очередь, основывается на идеях А.А. Кибрика и В.Е. Чернявской и рассматривается как система знаков и правил их комбинаций между собой, позволяющих реализовать функционирование этих знаков, а именно передачу, обработку и хранение (запоминание) информации.

На основе вышесказанного мы определяем анимационный дискурс как биканальное, мультимодальное и поликодовое единство. При этом, учитывая, что анимационный дискурс ограничен аудиальным и визуальным каналами, бимодальность является в данном случае менее значимой, чем мультимодальность и поликодовость. Акцент на этих свойствах обусловлен большим количеством модусов и кодов, присущих семиотическому пространству анимационного дискурса. Кроме того, дифференциация анимационного дискурса на модусы и коды позволяет нам не только детализировать смыслы, передаваемые в анимационном произведении, но и выявить механизм их кодирования авторами в рамках нарратива произведения, задающего временные и пространственные рамки анимационного продукта.

2.3. Функция нарратива в организации семиотического пространства анимационного дискурса

Исследование нарратива в контексте данной диссертационной работы является одним из существенных вопросов для всестороннего понимания анимационного дискурса и его специфики. Прежде всего, рассматриваемый нами анимационный дискурс представляет собой уникальную форму современного кинематографического искусства. Содержание анимационных произведений, следовательно, может быть рассмотрено как сложный многоуровневый кинонарратив, анализ которого требует применения специализированных методов. В частности, актуальна теория о больших синтагмах К. Метца, проанализированная в первой главе. Кроме того, основанием изучения нарратива является его роль в понимании анимационного дискурса как семиотического пространства, что основывается на идеях Ю.М. Лотмана. По мнению ученого, нарратив, или сюжет, играет важную организующую роль в семиотическом континууме, обуславливая функционирование внутренних модусов и кодов, а

также реализацию коммуникативной функции анимации как дискурсивного целого.

Анализ нарратива в основном осуществляется учеными в рамках литературоведческой дисциплины нарратологии. Вклад в развитие данного направления внесли как отечественные, так и зарубежные ученые-структуралисты и формалисты, среди которых Р. Барт, К. Бремон, А. Греймас, Ж. Женнет, В.Я. Пропп, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский и др. [Куликова, Микалаускайте, 2020, с. 404]. Большой рост интереса к исследованию нарратива привел к т.н. «нарративному повороту», лейтмотивом которого стало утверждение о функционировании различных форм знания, понимание которых возможно только через рассмотрение их нарративной, повествовательной природы [Троцук, 2004, с. 56-72]. Основная цель нарратологии заключается именно в «преодолении имманентного анализа текста, характерного для структурной поэтики» [БРЭ, URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2250109?ysclid=ltmfcl5znm>]. Данная цель обусловлена переходом коммуникативного подхода из лингвистики в литературоведение. В результате этого приверженцы нарратологии предлагают собственное положение о повествовательной инстанции, в рамках которой писатель и читатель осуществляют активное диалогическое взаимодействие, представляющее собой передачу художественной информации [БРЭ, URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2250109?ysclid=ltmfcl5znm>].

Современная нарратология характеризуется В.И. Тюпой как «весьма обширная область научного поиска в сфере сюжетно-повествовательных высказываний, соотносимых с некоторой фабулой (историей, интригой)» [Тюпа, 2002, с. 5-8]. Исследователь также подчеркивает, что в рамках нарратологии следует рассматривать не только вербальные тексты, но и тексты с невербальными компонентами, например экранные произведения, кинематографические продукты, другими словами – тексты поликодового формата. Такая точка зрения исходит из идеи о том, что конечный смысл

произведения можно интерпретировать только с учетом всех компонентов произведения.

Собственно термин «нарратив», как это отмечают О.А. Обдалова и З.Н. Левашкина, «в литературоведение и лингвистику пришел из историографии, благодаря концепции нарративной истории А. Тойнби, рассматривающей исторические события как возникшие не в результате закономерных исторических процессов, а в контексте рассказа об этих событиях и неразрывно связанные с их интерпретацией» [Обдалова, Левашкина, 2019, с. 333].

Определению понятия нарратива уделяется внимание в трудах В. Лабова, где данный феномен характеризуется ученым как «один из способов репрезентации прошлого опыта при помощи последовательности упорядоченных предложений, которые передают временную последовательность событий посредством этой упорядоченности... Одним из наиболее общих способов введения нарратива является формулирование общей пропозиции, которую должен проиллюстрировать нарратив... Нарративы иногда вводятся при помощи структурного средства, названного нами резюме... каждый нарратив обычно начинается с указания времени, места, действующих лиц и поведенческих характеристик ситуации...» [Labov, Walezky, 1997, цит. по Троцук, 2004, с. 62]. В современной социально-гуманитарной парадигме наиболее емкое определение нарратива предложено Б.Х. Смитом, который характеризует данный феномен как «кто-то рассказал кому-то, что что-то произошло» [Smith, 1981, с.228].

Наиболее классические и основные определения нарратива наблюдаются в трудах Й. Брокмейера и Р. Харре, а также в работах Л. Стоуна. Так, первые дают нарративу следующую интерпретацию, акцентируя внимание на психологической и лингвистической характеристиках данного явления: «нарратив – имя некоторого ансамбля лингвистических и психологических структур, передаваемых культурно-исторически, ограниченных уровнем мастерства каждого индивида и смесью его или ее социально-коммуникативных

способностей с лингвистическим мастерством» [Брокмейер, Харре, 2000, с. 30]. В то время как Л. Стоун обращается к хронологичности нарратива и его целостности: «Нарратив – организация материала в хронологически последовательном порядке и фокусирование содержания в единой связной истории» [Stone, 1979, с. 3].

Весомым в определении концепции нарратива также выступает теория семиосферы Ю.М. Лотмана. Поскольку для разработки данной концепции ученый рассматривает в качестве семиотического пространства культуру как целостную систему, нарративность или, как это называет сам исследователь – сюжет, является наиболее важным составным элементом. Данная позиция обоснована автором следующим образом: «Сюжет – понятие синтагматическое и, следовательно, связано с переживанием времени» [Лотман, 2000, с. 206]. На основе данной идеи ученый выделяет две типологические формы событий, соответствующие двум типам времени: циклическому и линейному, описывая их на подробных примерах.

Отталкиваясь от этой концепции, И.В. Алещанова рассматривает нарратив как «выработанную культурной практикой разновидность речеповеденческого стереотипа, получающую воплощение в форме семиотической репрезентации коллективного или индивидуального опыта и реализующую коммуникативную стратегию координации социальной деятельности» [Алещанова, 2006, с. 39].

Существует также определение нарратива с позиции дискурсологии, предложенное В.И. Тюпой. Нарратив в его работе рассматривается как «двоякособытийный повествовательный дискурс» [Тюпа, 2016, с. 59]. Данная концепция основана на идеях М.М. Бахтина, для которого произведение в его событийной полноте – целостное и нераздельное единство события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания [Бахтин, 2012].

Наряду с большой вариативностью определения нарратива, также необходимо обратить внимание на схожесть определения данного термина с ключевым для нашего исследования понятием «дискурс». Сходство данных

понятий обусловлено внедрением методов исследования дискурсологии в нарратологию. В связи с чем, как отмечает Е.С. Михайлова, существуют работы, авторы которых выступают с мнением, что данные термины коррелируют друг с другом и в некоторых случаях могут заменять друг друга [Михайлова, 2015].

Мы в своей работе придерживаемся мнения тех учёных, которых разграничивают данные термины. Согласно Ю.М. Лотману, нарратив или повествование используется для описания действия, что делает данное явление сюжетным [Лотман, 1973, URL: https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131____.pdf]. В рамках нашей работы анимационный продукт рассматривается как дискурсивное целое (коммуникативное событие между создателями и зрителями), направленное на передачу национально-ценностных смыслов кодами разных модусов в соответствии с запланированным сюжетом, т.е. нарративом, в связи с этим нарратив представляется важным компонентом в семиотически ориентированном исследовании анимационного дискурса.

Изучение анимации с позиций теории нарратива осуществляется в контексте нарративных исследований кинематографа. Данное направление находится в фокусе внимания современной нарратологии. При этом первоначальные научные изыскания в области нарративной организации кинематографических произведений присутствуют в трудах исследователей кино, в том числе и кино-семиотиков. Так, в 1940-х гг. А. Лафэ вводит в теорию кино такие ключевые понятия как «точки зрения» и «наррация». К. Метц вводит концепцию двойного временного членения в фильмической последовательности. На его основе Ж. Женнат разрабатывает теорию организации литературного повествовательного дискурса [Муравьева, 2021]. В 80-х гг. С. Чэтман, Д. Бордуэлл, Ж. Годро, Ф. Йост, С. Козлофф и др. осуществляют попытку применения концепции литературоцентристской нарратологии к анализу фильмов [Gaudreault & Jost 1990; Kozloff 1988]. В данный период, как отмечает В.А. Ефименко, также наблюдается выход методов нарративного исследования за пределы классической парадигмы [Ефименко, 2013, с. 87]. В трудах западных

исследователей мы также можем обнаружить данную тенденцию [Fludernik, 2005]. Все чаще объектом исследования выступает нарратив экранных произведений, в связи с чем нарратология становится ведущей дисциплиной в междисциплинарных исследованиях (таких как культурные и медиаисследования, лингвистика, историческая теория и историография, антропология, философия, теология, психология, педагогика). [Heinen, Sommer, 2009, цит. по Ефименко, 2013]. Таким образом, под влиянием нарративного поворота формируется направление кинонарратологии, которая как отмечает Л.Е. Муравьева, «описывает круг, выискивая компаративные, а порой контрастивные инструменты для анализа вербального и фильмического дискурсов» [Муравьева, 2021, с.174].

Также стоит отметить схожесть структуры повествования кинематографа и классической литературы. П. Верстратен отмечает, что нарративность, заложена в фильмах, т.к. они разворачиваются во времени. Исследователь считает время, пространство и причинную связь основными принципами кинонарративов [Ефименко, 2013]. Л.Д. Бугаева в своей работе «О кинонарративе», ссылаясь на К. Бремона [Бремон, 1972], выделяет языковую и ментальную природу нарратива. По мнению ученого, ментально-мыслительные процессы, основанные на опыте того или иного индивида (или нарратора), являются важным звеном конструирования нарратива. Художественные средства (т.е. литературные, кинематографические произведения) в данном случае представляют собой только форму передачи [Бугаева, 2012]. Другими словами, и художественные произведения, и кинематографические форматы обладают дискурсивной природой нарратива, но являются сугубо разными средствами его передачи.

Организация, собственно, наррации, или сюжета, осуществляется на ментально-мыслительном уровне. В случае с анимацией наблюдается аналогичная тенденция. Знаковая система анимации наделена функцией двойной условности, как это отмечает Ю.М. Лотман: «Исходное свойство знаковой

системы мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [Лотман, 1992, с. 324]. Однако организация нарратива анимационного дискурса не отличается от литературных произведений. Данная мысль очевидна в работах европейского автора Р. Францози. Как подчеркивает исследователь, в основе любого нарратива лежит изменение состояния персонажа и / или трансформация начальной ситуации, что предполагает резкую смену направления действия. Таких поворотов в нарративной последовательности может быть несколько. Каждое новое состояние одновременно является и отправным пунктом, и завершающим, выступая тем самым примером временного равновесия между «до и после», между прошлым и будущим [Franzosi, 1998]. Иными словами, структура нарратива подразумевает необходимость динамичности внешнего и внутреннего состояний, что проявляется в результате деятельности персонажей [Евстигнеева, 2007, с. 97].

Эта деятельность, как отмечает в своей работе А.В. Лищенко: «выстраивается на основе определенной логики развития событий, обусловленной глобальной темой нарратива (разгадка тайны, обретение искомого объекта, изобличение преступника, развитие личных отношений и пр.), где каждому персонажу приписывается своя функция» [Лищенко, 2017, URL: https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/559/1/%D0%9B%D0%B5%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%90.%D0%92._%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F.docx].

В современной нарратологии можно выделить большое количество различных моделей нарратива. Так например Дж. Бэрроуэй в своей работе «Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft» предлагает трехэтапную структуру нарратива, выделяя в ней конфликт, кризис и развязку. По мнению автора, любой сюжет начинается с некой конфликтной ситуации, происходящей между персонажами, между персонажем и его внутренним «я», а также между персонажем и объектом. Затем, наряду с развитием ситуации, конфликт

переходит в кризис, приближается решение проблемной обстановки, напряженность в сюжете достигает лимита. На финальном этапе зрители встречаются с развязкой, в рамках которой развязывается кризис и решается конфликт, нарратив произведения достигает финальной ноты [Burroway, 1982]. Другой ученый Дж. Скотт в свою очередь выделяет четырехэтапную модель, включая в нее экспозицию, завязку, кульминацию и развязку [Scott, 2013]. По сравнению с моделью, предложенной Дж. Бэрроуэйем, Дж. Скотт разделяет этап конфликта на две части. Так первая часть конфликта – экспозиция, представляет собой начальный этап нарратива, в котором задаются первичные данные дальнейших событий. Нарратор в рамках экспозиции выделяет места действий, время, основных действующих лиц. Во второй части конфликта, т.е. завязке, действующие лица начинают сталкиваться с рядом проблем, формируются ранее перечисленные конфликтные ситуации. Последующие этапы аналогичны этапам в модели Дж. Бэрроуэйя.

Вышеназванные модели нарратива демонстрируют базовое и основное представление о структуре нарратива, в связи с чем они сохраняют востребованность и актуальность в сфере литературоведческого анализа. Однако согласно с А.В. Лищенко, данные модели являются более обобщенными, в связи с чем нерелевантны для описания нарратива кинодискурса [Лищенко, 2017, URL: https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/559/1/%D0%9B%D0%B5%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%90.%D0%92._%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F.docx].

По этой причине мы обращаем свое внимание на более сложные структуры нарратива. Прежде всего стоит рассмотреть идеи Ц. Тодорова, которые оказали большое влияние на разработку более сложных моделей нарратива. В своей работе «Grammar of the Decameron» исследователь выделяет термин «пропозиция», который по мнению автора является основой нарратива. Другими словами, нарратив представляет собой цикл взаимосвязанных пропозиций, что делает его идентификацию и анализ более легким и простым. Выстроенный цикл

пропозиций в данном случае, является единицей более высокого уровня, которую ученый называет последовательностью – «sequence» [Todorov, 1981, цит. по: Adam, 2011, с.3]. Таким образом, для обеспечения целостности и единства нарратива, ее последовательность должна содержать в себе пять пропозиций: «идеальный нарратив начинается со стабильной ситуации, которую нарушает некая внешняя сила, вследствие чего возникает состояние дисбаланса (disequilibrium); с помощью определенных действий состояние равновесия восстанавливается и это состояние обнаруживает сходство с первичным состоянием, хотя и не есть тождественным ему»¹ [там же]. На основе данных представлений автор выделяет два вида нарративных эпизодов: первые описывают состояние (баланса или дисбаланса), вторые описывают переход (transition) от одного состояния к другому [там же]. Таким образом, концепция Ц. Тодорова содержит прототип пятиэтажной модели нарратива, получившей своё развитие в трудах других ученых. Одним из них является П. Ларивейль, разработавший полноценную пятиэтапную нарративную последовательность на основе идей Ц. Тодорова, а также положений В.Я. Проппа, К. Бремона, А. Греймаса. Исследователь выделяет три стадии нарратива: до (первоначальное состояние), вовремя (трансформация) и после (финальное состояние). Первая стадия включает в себя два этапа: равновесие и провокация. В данном случае провокация и есть то, что Ц. Тодоров называет в своей теории внешней силой. С ее помощью осуществляется продвижение сюжета. Выполняется переход ко второй стадии – динамическому процессу, в котором главные герои осуществляют действия для противостояния провокации, вследствие чего формируется этап санкций.

По мнению П. Ларивейля данный этап является результатом динамического процесса, но при этом не входит в финальную стадию. Финальной стадией ученый называет равновесие, которое демонстрирует ситуацию главных героев после динамического процесса и санкций, и в то же

¹ перевод выполнен А.В. Лещенко [электрон. ресурс. Лещенко, 2017]

время, теоретически, является началом новой нарративной последовательности [Larivaille, 1974, цит. по Adam, 2011]. Визуально модель нарратива П. Ларивейля выглядит следующим образом:

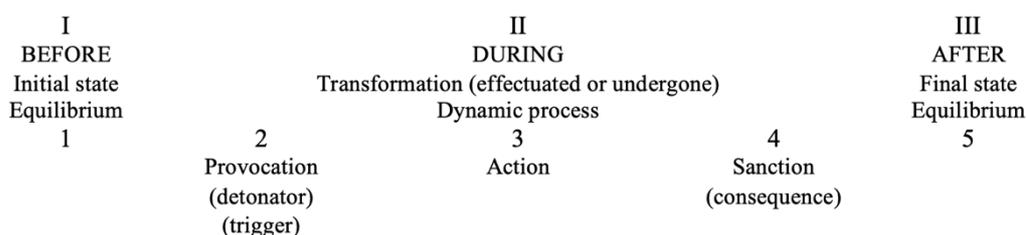


рисунок 4. модель П. Ларивейль [Larivaille, 1974, цит. по Adam, 2011]

Особенный интерес для нашего исследования представляет модель У. Лабова и Дж. Валетски. В своей работе «Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experience» ученые отмечают, что данная модель первоначально разработана для социолингвистического анализа устных нарративов афроамериканцев, живущих в квартале Гарлем, г. Нью-Йорк [Labov, 1967]. В рамках данной структуры исследователи выделяют шесть компонентов. Первый этап представляет из себя определенную установку, первоначальное положение, которое задает начало нарративу. Чаще всего данный этап представлен заголовком или вступлением. Следующий, второй этап представляет собой обзор главных героев, места и времени действия, в связи с чем и был назван авторами «ориентацией». Вслед за ним наступает этап «осложняющее событие», представляющий собой формирование конфликта. Четвёртый этап «оценка», по мнению исследователей, отражает обстановку после наступления конфликта и демонстрирует основные последствия осложнения. Подробное развитие основного события и его завершение наблюдается на этапе «решение (результат)». Как правило, на данной стадии действующие лица в нарративе находят способы решения конфликта, тем самым выходят из сложной ситуации, восстанавливается исходный баланс. Как следствие, наступает конечный этап – «итог», в котором автор возвращает адресатов в собственную реальность. Ученые также выделяют такую особенность, как гибкость в построении структуры нарратива. Данная специфика проявляется в основном в трех аспектах:

1) в конкретном произведении не всегда задействованы все шесть компонентов; 2) порядок их последовательности не устойчив и может быть изменен автором нарративы; 3) некоторые компоненты могут дублироваться и повторяться в зависимости от желания автора [Labov, 1967].

Нарративный подход, изученный в рамках данного параграфа, играет одну из ключевых ролей в нашем диссертационном исследовании. Анимация, как современный вид кинематографа, представляет собой особую знаковую систему, которая по мнению Ю.М. Лотмана «оперирует знаками знаков» [Лотман, 1992, с. 324]. Функционирование этих знаков реализуется посредством их организации в определенном порядке, что является функцией нарратива в рамках анимационного дискурса.

Основываясь на этом, мы предлагаем вслед за В. Лабовым, И.В. Алещановой, В.И.Тюпой и М.М. Бахтиным определить исследуемый нами нарратив как средство семиотической репрезентации коллективного или индивидуального опыта, выработанный культурной практикой, с помощью которого строится временной и пространственный континуум, в рамках которого представляется повествование целостного и нераздельного единства упорядоченных событий в определенной последовательности, связанные друг с другом причинно-следственной связью.

Таким образом, нарратив создает в рамках произведения линейность, устанавливая временные и пространственные рамки. При этом подчёркивается схожесть нарратива анимации с нарративом литературных произведений, что проявляется в наличии множества разных стадий изменения состояния персонажа и / или трансформации начальной ситуации. Нарратив становится центральным организующим звеном анимационного дискурса, с помощью которого анимация становится динамичной, что влечет к взаимодействию и эволюции кодов в рамках нарратива. Нарративный подход оказывается существенно важным для всестороннего исследования анимационного дискурса, поскольку аспекты функционирования и семиозиса кодов вне нарративной

структуры остаются недоступными для комплексного анализа. В связи с этим акцентирование внимания на нарративе и его структурах в контексте изучения анимационного дискурса представляется одним из наиболее продуктивных подходов. В контексте представленной работы мы вслед за У. Лабовым и Дж. Валетски предлагаем разделить анимационные произведения на шесть нарративных этапов: резюме, ориентация, осложняющее событие, оценка, результат или решение, итог. Данное представление о структуре нарратива в анимационном дискурсе позволяет определить первоначальное состояние кодов и проанализировать их изменения в процессе сюжетного развития, что ведёт к трансформации смыслов этих кодов и семиозису конечного национально-ценностного смысла, заложенного автором анимационного произведения.

2.4. Национально-ценностный смысл как план содержания анимационного дискурса: процесс кодирования и сигнификации

В рамках нашей концепции одной из основных функций анимационного дискурса является транслирование национально-ценностных смыслов. Вокруг этого строится нарративное повествование произведения и осуществляется выбор средств кодирования в разнообразных модусах семиотического пространства анимации. Данное представление формировалось уже при исследовании теории У. Эко, связанной с тройным членением кинематографа и кинематографического знака. Ученый в своей теории упоминает некий сверхсмысловой элемент «X», который был назван нами в выводах первой главы метасмыслом. Однако принимая во внимание лингвокультурный и ценностный потенциалы анимационного произведения, мы предлагаем назвать метасмысл в концепции У. Эко национально-ценностным смыслом.

Данный термин основывается на понятии «ценность», которое является одним из наиболее значимых и важных понятий гуманитарной научной традиции. По мнению отечественного исследователя Е.Ф. Серебренниковой,

ценность напрямую сопряжена с реальной речью и является ее важным формирующим компонентом: «становится все более очевидным, что структуры знания, мнения, верования, воображения, «стоящие» за реальной речью реального *homo verbo agens*, изъясняющегося на данном естественном языке, имманентно сопряжены с оцениванием и восходят к соотношению сознательного и бессознательного, устойчивого и креативного» [Серебренникова, 2011, с. 3]. Кроме этого, ученый также отмечает недостаточную изученность данного феномена: «Оценочность и ценностные характеристики, таким образом, осознаются в настоящее время как фундаментальные характеристики универсума бытия человека и общества, но, в то же время, остаются среди еще непознанных в своем единстве и одновременно в их вариативной представленности в языке человека» [Серебренникова, 2011, с. 4].

В рамках лингвистики изучение феномена ценности связано с четкой антропоцентрической направленностью современных лингвистических исследований. Как особенный принцип научной деятельности антропоцентрический подход направлен на изучение объектов и их связи с человеком: какую роль выполняет тот или иной объект для человека, какое назначение данного объекта в жизнедеятельности человека, какие функции выполняет данный объект в развитие человеческой личности и др. Другими словами, в центре внимания данного подхода находится человек и его личность. Таким образом, как отмечает в своей работе Е.С. Кубрякова, антропоцентрический принцип в лингвистических исследованиях в основном проявляется в изучении таких аспектов, как язык и духовная активность человека; язык, мышление и сознание человека; язык и физиология человека; язык и культура; язык и коммуникация; язык и ценности человека [Кубрякова, 1991].

Понятие «ценность» является предметом изучения разных лингвистических направлений, таких как психолингвистика, лингвокультурология, когнитивная лингвистика, теория коммуникации,

этнолингвистика и др., что делает данный феномен междисциплинарным. При этом существует достаточно универсальное определение: «Ценность – это важность, значение» [Ожегов, Шведова, 1999], «положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, социальной группы, общества в целом, определяемая не их свойствами самими по себе, а их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, интересов и потребностей, социальных отношений; критерий и способы оценки этой значимости, выраженные в нравственных принципах и нормах, идеалах, установках, целях» [БЭС, URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/319990>].

Формируя модель языковой личности, Ю.Н. Караулов выделял наряду с вербально-семантическим и мотивационным (прагматическим) уровнем лингвокогнитивный (тезаурусный) уровень, который состоит из таких единиц, как понятия, идеи, концепты, которые классифицируются и формируются, преобразуются в картину мира в сознании каждой языковой личности, тем самым отражая иерархию ценностей [Караулов, 1987, с. 53].

В.И. Карасик, в свою очередь, рассматривает ценность в рамках своей теории о «коммуникативной личности», выделяя в ее структуре ценностный, понятийный и поведенческий аспекты [Карасик, 2004, с. 85]. По мнению исследователя, ценностный аспект коммуникативной личности – это «этические и утилитарные нормы поведения, свойственные определенному этносу в определенный период... К числу языковых индексов такого кодекса относятся универсальные высказывания и другие прецедентные тексты... составляющие культурный контекст... правила этикета, коммуникативные стратегии вежливости, оценочные значения слов» [Карасик, 2004, с. 22].

На основе вышесказанного актуальными для настоящей работы становятся исследования такого феномена, как «ценностная картина мира». И.А. Солодилова и В.В. Перевалов определяют данный феномен как «совокупность концептов, упорядоченных исходя из критерия «ценность – антиценность» [Солодилова, Перевалов, 2018, с. 181]. Исследователи также подчеркивают

сходство данного термина с такими понятиями, как «картина мира» и «языковая картина мира», несмотря на то что данные определения не являются взаимозаменяемыми. В частности, термин «картина мира», активно встречающийся в трудах таких ученых, как Ю.Д. Апресян, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин, определяется как «общая система знаний о мире, формирующая человеческую деятельность и фиксированная в культурном наследии» [Солодилова, Перевалов, 2018, с. 181], что является более интегративным явлением. В то время как термин «языковая картина мира» имеет профильный характер и тесно привязан к языку национального общения.

Предпосылки формирования данного понятия, как отмечает в своей работе И.И. Богатырева, прослеживаются в трудах знаменитого немецкого ученого В. фон Гумбольдта. Именно им предложена идея о том, что язык не просто отражение действительности, но и способ интерпретации разных явлений окружающего мира [Богатырева, URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/43646.php>]. Данная идея оказала широкое влияние на понимание языковой картины мира.

Так, Е.С. Кубрякова определяет это понятие как «часть концептуального мира человека, которая напрямую связана с языком и при этом выражается через языковые формы» [Кубрякова, 2003, с. 5]. И.А. Солодилова и В.В. Перевалов, в свою очередь, рассматривают языковую картину мира как «то, каким образом язык фиксирует в нашем мышлении все стороны окружающей нас действительности» [Солодилова, Перевалов, 2018, с. 182]. Кроме этого, исследователи также подчеркивают, что «язык каждого народа: каждого этноса накладывает определенный отпечаток на восприятие мира. Языковая картина мира этноса является его культурным достоянием, объединяющим всех носителей данного общества» [там же].

Ценностная картина мира часто рассматривается как часть языковой картины мира. Так В.И. Карасик отмечает, что «наряду с языковой картиной мира (в качестве ее аспекта) объективно выделяется ценностная картина мира в

языке» [Карасик, 2007]. По мнению ученого, ценностная картина мира отображается в языке с помощью оценочных суждений, согласованных с определёнными кодексами (юридическими, религиозными, моральными), общепринятыми рациональными суждениями, типичными народными и популярными литературными сюжетами. В ценностной картине мира фиксируются наиболее важные и существенные для данной культуры смыслы, ценностные доминанты, совокупность которых образует определенный тип культуры, поддерживаемый и сохраняемый в языке. Кроме этого, исследователь предлагает подразделять ценностную картину мира на общечеловеческую (универсальные ценности) и национально-специфическую части (различная оценочная квалификация объектов и различные комбинации ценностей) [Карасик, 2004]. Л.М. Макаренко рассматривает ценностную картину мира как «конечный результат процесса присваивания индивидом ценностных ориентаций, несущих фундаментальную значимость для его жизни и деятельности в пределах определённого социокультурного пространства» [Макаренко, 2014, с. 21].

Принимая во внимание вышесказанное, мы обращаемся к вопросу определения ценностного смысла. Е.Ф. Серебренникова трактует ценностный смысл как «мировоззренческие и духовные доминанты понятийного или образного характера, способствующие установлению и общему признанию ценностей» [Серебренникова, 2008, с. 47]. Кроме этого, ценностный смысл представляет собой «переживаемые человеком в аксиологическом модусе» [Казыдуб, 2012, с. 90] сущностные смыслы «высшего» плана, своего рода духовные координаты индивидуального и надличностного бытия, несущие в себе социокультурный, регулирующий, ориентирующий (мотивирующий, волевой и целевой) потенциал» [Серебренникова, 2008, с. 47–48]. Е.Ф. Серебренникова также выделяет социокультурный аспект ценностных смыслов. Исследователь считает, что в основе формирования универсума ценностных смыслов лежат общепринятые обществом нормативы, способствующие

обеспечить равновесие и баланс взаимоотношений между индивидом и социумом. Ориентирующий потенциал ценностных смыслов строится на основе дискретной системы личности. Как правило, данная система отражает некие идеологически идеальные представления о способах и состоянии существования индивида в окружающей среде. Опираясь именно на данную систему, индивид принимает решение: стоит ли направлять усилия для достижения той или иной жизненной цели [Серебренникова, 2008].

Л.М. Макаренко продолжает идеи Е.Ф. Серебренниковой и характеризует ценностные смыслы как «признак принадлежности индивида к миру, его зависимости от него, глубокой личностной пристрастности к универсуму. Являясь умоглядными конструктами человеческого сознания, они не только осознаются, но и активно переживаются субъектом опыта» [Макаренко, 2014, с. 23]. Исследователь предлагает такое определение ценностного смысла: «Ценностный смысл есть экстерниоризированная средствами языка мировоззренческая и духовная доминанта понятийного и образного порядка; многомерная концептуализированная структура знания, существующая на различных уровнях абстракции (в языке, речи и концептуальной системе); интроспективная форма отражения содержания внутреннего мира человека, возникающая в результате взаимодействия взаимосвязанных аспектов языка, сознания и культуры» [Макаренко, 2014, с. 51–52].

В контексте настоящей работы рассматриваемый нами национально-ценностный смысл представляет собой явление в более расширенном аспекте. Это связано с предположением о том, что в нем отражаются культурные и исторические основы конкретной народности. Таким образом, справедливо предполагать, что национально-ценностный смысл – историческое достояние определённой народности, отражающее его духовные и ценностные ориентиры. Опираясь на данное предположение, а также на понимание «ценностного смысла», предложенное Е.Ф. Серебренниковой и Л.М. Макаренко, в нашей

работе мы предлагаем определить национально-ценностный смысл как мировоззренческую и духовную доминанту в понятийном и образном порядке, эксплицируемую через любые доступные знаковые системы и отражающую содержание внутреннего мира конкретной лингвокультуры.

Изучение процесса кодирования национально-ценностного смысла в анимационном дискурсе в нашем исследовании опирается, в первую очередь, на идею сигнификации в семиотической сфере. Поскольку национально-ценностный смысл представляет собой сложный феномен, процесс его кодирования осуществляется несколькими разнородными кодами и их взаимодействием. В связи с этим мы не можем говорить о четком, определенном и линейном процессе их означивания, что прослеживается в естественных языках. Следовательно, мы переходим к понятию «сигнификация».

Процесс сигнификации, или означивания, упоминается во многих трудах таких основоположников современной семиотики, как Ф. де Соссюр, Ч. Пирс, Л. Ельмслев и др. Однако эти ученые рассматривали процесс сигнификации и в рамках исследования связи между составными частями знака, т.е. его материальным носителем и его значением, и смыслом. Впервые данный феномен рассмотрел в своей работе Р. Барт. Исследователь охарактеризовал сигнификацию как «процесс, действие, связывающее означающее и означаемое; действие, продуктом которого является знак» [Барт, URL: <https://myfilology.ru//semiotika/rbart-elementy-semiologii/>]. Другими словами, сигнификация – это процесс формирования знака, а именно придание тому или иному объекту, явлению, символу некоего значения, установление связи между означаемым и означающим. «Действительно, означивание (семиозис) не объединяет сущности, не соединяет два термина, так как означающее и означаемое являются и терминами, и отношением» отмечает в своей работе Р. Барт [там же]. Иллюстративным примером означивания может послужить картина пяти основных норм отношений «Улунь», которая создана совместно древними китайскими учеными и искусствоведами в период династии Тан.



рисунок 2. картина «Улунь»

В центре данной картины чаще всего изображается феникс, который сидит на ветке дерева и окружен цветами. Вокруг него можно также заметить журавля, мандаринку, трясогузку и китайскую иволгу. Все перечисленные птицы в рамках данной картины представляют собой символ, наделенный учеными определёнными смыслами. Создание данной картины основано на интерпретации человеческих взаимоотношений, описанных в конфуцианском каноне «Мэнцзы Тэнвэньгуншан»: 人之有道也，饱食、暖衣、逸居而无教，则近于禽兽。圣人有忧之，使契为司徒，教以人伦，父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有叙，朋友有信 / «Люди должны быть на правильном пути. Если они будут вести себя невоспитанно и необразованно при осуществлении любой деятельности, что их будет отличать от животных? Святые обеспокоились этим, поэтому начали обучать их человеческим взаимоотношениям, а именно надлежащим, правильным отношением между отцом и сыном, отношением между правителем и придворным, отношением между мужем и женой, отношением между поколениями и отношением между друзьями»¹ [Мэнцзы, URL: <https://ctext.org/mengzi/teng-wen-gong-i/zh>]. Так, ученые отождествили

¹ Перевод выполнен Ю. Чжан.

птиц на картине с вышеназванными человеческими отношениями: феникс означает отношения между правителем и придворным; журавль символизирует отношения между отцом и сыном; мандаринка – отношения между мужем и женой; трясогузка – отношения между братьями и сестрами; китайская иволга – отношения между друзьями. На основе этого также формируется дополнительный смысл у данной картины – гармония в отношениях.

Анимационный продукт, как и вышеприведенная картина представляет собой сигнифицированный продукт – вторичную семиологическую систему, как называет это в своей теории семиологии Р. Барт. Данное явление предложено ученым в процессе изучения мифа и разработки уникального метода для его описания. В процессе исследования Р. Барт обнаруживает две особенности мифа. Первая особенность заключается в структуре повествования данного жанра, в рамках которой выделяется особенная связь между означающим, означаемым, и непосредственно знаком. Вторая особенность проявляется в свою очередь в форме взаимодействия означающего, означаемого и знака в контексте мифа. Как отмечает это сам ученый: «миф представляет собой особую систему и особенность эта заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до него» [Барт, 1989, с. 78]. Основываясь на данной идее, исследователь формирует концепцию вторичной семиотической системы, соотнося с данной категорией миф.

По мнению Р. Барта, особенность вторичной семиотической системы заключается в его составных компонентах, т.е. в знаках. Рассмотрим это более детально на следующей схеме:

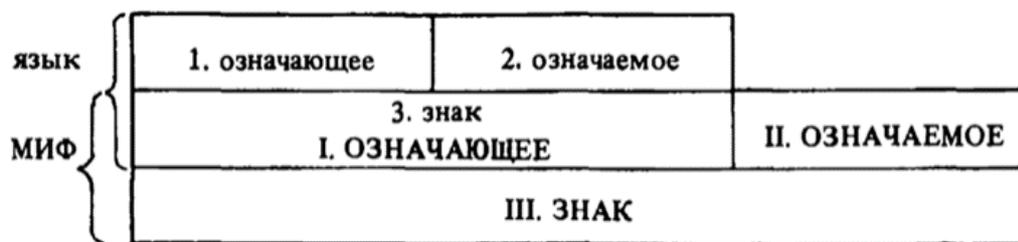


рисунок 3. схема строения мифа по Р. Барту [Барт, 1989, с. 78]

Исходя из данной схемы, можно обнаружить, что Р. Барт в рамках исследований мифа выделяет две семиотические системы, встраивая одну в другую. Ученый отмечает, что при формировании знака вторичной семиотической системы (т.е. мифа) в качестве означающего используется знак (т.е. конечный продукт сигнификации) первичной семиотической системы (т.е. языка). «Стоит напомнить еще раз, что материальные носители мифического сообщения (собственно язык, фотография, живопись, реклама, ритуалы, какие-либо предметы и т. д.), какими бы различными они ни были сами по себе, как только они становятся составной частью мифа, сводятся к функции означивания; все они представляют собой лишь исходный материал для построения мифа; их единство заключается в том, что все они наделяются статусом языковых средств» [Барт, 1989, с. 78]. Следует также обратить внимание на сущность знаков первой семиотической системы. Р. Барт в данном контексте под знаком имеет в виду именно продукт сигнификации. Другими словами, знак первичной системы – конечный результат семиозиса, сформированный на основе завершеного процесса ассоциации смысла с материальным носителем. Таким образом, «этот третий элемент (знак) становится первым (означающим), то есть частью той системы, которую миф надстраивает над первичной системой. Происходит как бы смещение формальной системы первичных значений на одну отметку шкалы» [Барт, 1989, с. 78]. Теория Р. Барта находит свое логическое применение в изучении кодирования и семиозиса национально-ценностного смысла в анимационном дискурсе. Следуя Р. Барту, мы определяем коды различных модусов как коды первичной семиотической системы. Во взаимодействии этих кодов, независимо от их модальности, происходит интеграция, приводящая к формированию анимационного знака как продукта вторичной семиотической системы. Далее анимационный знак интегрируется в нарративную последовательность действий, что в конечном итоге передает национально ценностный смысл.

Принимая во внимание вышесказанное, мы обращаем внимание на очередной существенный аспект национально-ценностного смысла, а именно на основные приемы, реализующие его в контексте анимационного дискурса. Среди работ многочисленных отечественных научных деятелей, направленных на изучение смысла и его передачи, особое внимание заслуживают исследования А.В. Бондарко. Ученый в своих научных разработках концептуализирует смысл как феномен, который конструируется на основе взаимодействия и взаимосвязей компонентов эксплицитного языкового, имплицитного контекстуального, прагматического и неязыкового характера [Бондарко, 1978]. Однако в контексте предлагаемого исследования более логичным является другая теория ученого о речевом смысле. Данный феномен в трудах А.В. Бондарко трактуется как «смысл высказывания и смысл целостного текста, который передается говорящим (пишущим) и воспринимается слушающим (читателем) на основе выражаемого языковыми средствами содержания, взаимодействующего с контекстом и речевой ситуацией, с существенными в данных условиях речи элементами опыта и знаний говорящего (пишущего) и слушающего (читателя)» [Бондарко, 2002, с. 102-103]. Так, исследователь выделяет следующие важные компоненты, реализующие речевой смысл, которые в тоже время являются его источниками: 1) языковое содержание текста; 2) контекстуальная информация; 3) ситуативная информация; 4) энциклопедическая информация; 5) прагматические элементы дискурса [Бондарко, 2002].

Среди вышеперечисленных аспектов основной акцент ученого направлен на три из них: контекстуальный, ситуативный и энциклопедический виды информации. Приведенные виды представляются существенными компонентами для речевого смысла. Рассмотрим их определения.

Контекстуальная информация рассматривается ученым как смысловая величина, основанная на плане содержания контекста. При этом исследователь акцентирует внимание на специфике данного типа информации: «Контекстуальная информация не воспроизводит всех особенностей языковой

структуры плана содержания контекста, а представляет собой производное от него смысловое образование, существенное для смысла высказывания» [Бондарко, 2002, с. 104].

Ситуативная информация трактуется А.В. Бондарко как «исходящая от ситуации речи либо так или иначе связанная с нею информация» [Бондарко, 2002, с. 105]. В теории ученого данная информация способна взаимодействовать с планом содержания текста: «В частности ситуативная информация может быть стимулом для высказывания, фоном, уточняющим, дополняющим и модифицирующим смысл текста, основным источником речевого смысла, актуализатором тех или иных элементов плана содержания текста и т.д.» [Бондарко, 2002, с. 105].

В теории исследователя энциклопедическая информация также играет важную роль в передаче и восприятии речевого смысла, т.к. представляет собой элементы опыта и знаний говорящего и слушающего. А.В. Бондарко отмечает, что «такая информация образует тот фон, который является необходимой предпосылкой эффективности речевого общения» [Бондарко, 2002, с. 107]. Ученый также указывает на особую актуальность в разграничении ближайшего и дальнейшего значения энциклопедической информации при ее исследовании.

В нашем исследовании анимационный дискурс, определяемый как коммуникативное событие массовой адресации, также можно рассмотреть в качестве аналога речевой деятельности и в целом коммуникативного события. Следовательно, придерживаясь идее ученого, национально-ценностный смысл как метасмысл анимационного дискурса можно аналитически декомпозировать на контекстуальную, ситуативную и энциклопедическую информацию. Однако, поскольку труды исследователя в основном были направлены на изучение вербальной речи естественного языка, мы предлагаем рассматривать данные виды информации в расширенном понимании.

Так, энциклопедическая информация в анимационном дискурсе проявляется в кодах различных модусов. Коды, как базовые семиотические

единицы анимационного дискурса, представляют собой апперцепционную базу, отражающую фоновые знания, которыми обладают и авторы, и зрители анимации. Ситуативная информация эксплицируется в нарративе произведения. В данном контексте мы, адаптируя трактовку ученого, рассматриваем ситуативную информацию конкретно в действиях и ситуациях нарратива анимационного дискурса. Именно нарратив устанавливает временные и пространственные рамки анимационного дискурса и основные события, в рамках которых взаимодействуют анимационные знаки, т.е. герои произведения. Контекстуальная информация, в свою очередь, репрезентируется непосредственно в анимационных знаках (героях), представляющих собой семиотическое образование вторичной семиотической системы, сконструированное путем взаимодействия кодов различных модусов. Следовательно, контекстуальная информация в данном случае рассматривается как совокупность различных кодов и сопровождающей их энциклопедической информации, отражающая ряд установок анимационных знаков (героев).

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Анализ и систематизация теоретических подходов в области теории дискурса, семиотики и нарратологии, представленных в работах исследователей западной, российской и китайской научных парадигм, предоставляют возможность сформулировать следующие ключевые выводы, имеющие концептуальное значение для настоящего диссертационного исследования:

1. Анимационный продукт представляет собой уникальную форму современного кинематографического искусства. В течение многих лет развития анимационной индустрии значительные перемены в технологии исполнения и содержания этих экранных произведений привели к разнообразию его форм. В контексте данного исследования предпочтение отдается термину «анимация», т.к. он в отличие от «мультипликации» обладает более широким семантическим

спектром. К прагматическим приоритетам этого выбора можно также отнести целевую аудиторию анимации, охватывающую различные возрастные категории, что позволяет анимационным произведениям включать в себя разнообразные формы художественного выражения и семиотические системы. Таким образом, рассматриваемый в данном подходе анимационный ресурс может быть охарактеризован как семиотически насыщенный продукт, обладающий высоким потенциалом трансляции знаков и их смыслов.

2. В контексте современной лингвистической парадигмы анимация как своеобразная форма экранного искусства традиционно анализируется с применением текстовых и дискурсивных подходов, которые рассматривают анимационное произведение либо как текст, либо как дискурсивное единство. В представленной диссертационной работе исследование анимации преимущественно осуществляется в рамках дискурсивного подхода, который вслед за А.А. Кибриком трактуется как комплексное явление, включающее в себя как статические, так и динамические элементы коммуникативного процесса.

3. Рассматриваемый в рамках нашей диссертационной работы анимационный дискурс мы предлагаем трактовать как коммуникативное событие массовой адресации, организуемое посредством мультимодального поликодового семиотического пространства. Его функционирование актуализируется на основе взаимодействий различных кодов, организованных в соответствии с определенной нарративной моделью, в результате чего происходят отражение и передача национально-ценностных смыслов, заложенных автором произведения.

4. Используемый в работе термин «семиотическое пространство» основан на концепции семиосферы Ю.М. Лотмана и определяется как знаковое пространство, заполненное разнотипными и находящимися на разных уровнях организации семиотическими образованиями. Реализация процессов сигнификации непосредственно зависит от знаков и кодов, погруженных в данное пространство. Таким образом, семиотическое пространство

анимационного дискурса представляет собой семиотический комплекс средств выражения смыслов через разные знаковые системы, взаимодействующие друг с другом.

5. Семиотическое пространство анимационного дискурса дифференцируется на три уровня, а именно: каналы, модусы и коды. В первую очередь выделяются аудиальный и визуальный каналы, через которые осуществляется передача модусов. Понятие «модуса» в данном исследовании основывается на определении, предложенном Г. Крессом, и представляет собой социально-культурно сформированный ресурс для создания смыслов. Каждый модус далее разделяется на различные коды, которые, согласно А.А. Кибрику и В.Е. Чернявской, рассматриваются как системы знаков и правил их взаимодействия, обеспечивающие передачу, обработку и хранение информации. Исходя из этого, анимационный дискурс характеризуется биканальностью, мультимодальностью и поликодовостью. При этом, учитывая многообразие модусов и кодов в семиотическом пространстве анимационного дискурса, а также ограничения, наложенные каналами передачи, особое внимание в исследовании уделяется анализу мультимодальности и поликодовости как ключевым свойствам, определяющим уникальность анимационного дискурса. Мультимодальность подчеркивает комплексный характер смыслообразования через использование разнообразных модусов, в то время как поликодовость отражает сложность кодов, участвующих в создании и интерпретации смыслов, заложенных в анимационном произведении.

6. Нарратив и нарративный подход, проанализированные в данной главе, определяют один из основных подходов к изучению анимационного дискурса. Определение нарратива в контексте представленного исследования основывается на трудах В. Лабова и Л. Стоуна. Так, нарратив трактуется нами как механизм, с помощью которого не только организуется материал в хронологическом порядке, но и преобразуется содержание анимационного дискурса в единую связную историю. Следовательно, нарратив выступает в

качестве центрального организующего элемента анимационного дискурса, позволяющего создателям: 1) определять временной и пространственный контекст сюжета; 2) интегрировать анимационные знаки в этот контекст, где они, проходя через серию событий, раскрывают заложенный автором национально-ценностный смысл. Изучение предложенных и описанных известными учеными нарративных моделей позволило нам, с учетом специфики данного исследования, остановиться на нарративной модели У. Лабова и Дж. Валетски. Согласно этой модели, нарратив анимационного произведения подразделяется на шесть ключевых этапов, которые отражают изначальное состояние или ситуацию и их динамику: резюме, ориентация, осложняющее событие, оценка, решение и итог. Применение данной модели позволяет детально анализировать начальное положение анимационного знака, его эволюцию в ходе сюжетных трансформаций и, в итоге, смысл, который знак передает зрителю.

7. Национально-ценностный смысл, рассматриваемый в данной главе, представляет собой одну из ключевых концепций исследования. Это понятие базируется на интерпретации термина «ценностный смысл», предложенного Е.Ф. Серебренниковой и Л.М. Макаренко. Так, в рамках данной работы национально-ценностный смысл определяется как мировоззренческая и духовная доминанта в понятийном и образном порядке, эксплицируемая посредством разных знаковых систем и отражающая содержание внутреннего мира конкретной лингвокультуры. Национально-ценностный смысл представляет собой организующий стержень анимационного дискурса, вокруг которого авторами создается нарратив и отбираются определенные средства выражения, т.е. знаки разных модусов. Важным аспектом национально-ценностного смысла является его многокомпонентная структура, так как любой смысл конструируется на основе взаимодействия и взаимосвязей его компонентов. Таким образом, мы предлагаем адаптировать теорию о речевом смысле А.В. Бондарко и декомпозировать национально-ценностный смысл на

такие составляющие, как энциклопедическая, контекстуальная и ситуативная виды информации.

8. Процесс кодирования и сигнификации национально-ценностных смыслов в анимационном дискурсе изучается через призму теории строения мифа, предложенной Р. Бартом. Вслед за интерпретацией ученого, анимационный дискурс рассматривается здесь как вторичная семиотическая система, функционирование которой зависит от взаимодействия различных модусов, представляющих собой первичные семиотические системы. Коды этих модусов, содержащие энциклопедическую информацию, участвуют в процессе семиозиса, взаимодействуя между собой. В результате формируется анимационный знак как продукт вторичной семиотической системы, несущий контекстуальную информацию. При этом анимационный знак интегрируется в нарративное повествование, передающее ситуативную информацию. Таким образом, осуществляется конструирование заложенного автором в произведение многослойного национально-ценностного смысла, представляющего собой совокупность информации.

ГЛАВА 3 СЕМИОТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ АНАЛИЗ АНИМАЦИОННОГО ДИСКУРСА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИТАЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ)

3.1. Модель описания и анализа анимационного дискурса

В предыдущих главах мы сформировали методологический каркас для исследования анимационного дискурса, а именно его структуры и сущности, что является важной основой для практической главы предлагаемой диссертации. Рассматриваемый в контексте нашей работы анимационный дискурс определяется как коммуникативное событие массовой адресации, представляющее собой мультимодальное семиотическое пространство, функционирование которого основано на взаимодействии различных кодов, организованных в соответствии с определенной нарративной моделью, в которой отображаются национально-ценностные смыслы, заложенные автором произведения. Принимая во внимание семиотическую многослойность анимационного дискурса и национально-ценностного смысла, закодированного в нем, мы в соответствии с целью настоящей диссертации предлагаем трехэтапный алгоритм в качестве механизма практического анализа, включающий интерпретационный анализ, компонентный анализ и описательный анализ (см. табл. 1). Посредством данного подхода анализируются компоненты национально-ценностного смысла, выделенные нами в предыдущей главе, которые передают и реализуют непосредственно национально-ценностный смысл анимационного дискурса. Ими являются энциклопедическая информация кодов разных модусов, контекстуальная информация анимационных знаков, а также ситуативная информация нарратива анимационного дискурса.

Модель анализа анимационного дискурса

Интерпретационный анализ	Знаки разных модусов	Энциклопедическая информация	
Компонентный анализ	Анимационный знак		Контекстуальная информация
Описательный анализ	Анимационный знак и его взаимодействие с другими анимационными знаками в нарративе.		Ситуативная информация

Рассмотрим каждый этап по отдельности. Интерпретационный анализ в рамках данного алгоритма – это изучение и описание базовых семиотических кодов каждого модуса анимационного дискурса, которые участвуют в комбинировании и сигнификации непосредственно анимационных знаков. Данная идея зарождается на основе концепции разделения визуального знака на его составные – обычные коды, предложенная У. Эко. Однако его классификация распространяется в основном на визуалистику, не акцентируя при этом внимание на аудиальном сопровождении. В связи с этим мы предлагаем адаптировать идею ученого, интегрируя концепции других исследователей, рассмотренных в предыдущих главах в целях наиболее обоснованного и адекватного аналитического подхода в контексте нашего исследования. При этом, руководствуясь такими свойствами анимационного дискурса, как биканальность, мультимодальность и поликодовость, мы выделяем следующую классификацию модусов и кодов:

Классификация модусов и кодов

Визуальный канал	Вербально-письменный модус	1. иероглифические коды (упрощённые, традиционные и др.) 2. каллиграфические коды (цаошу, лишу, чжуаньшу и др.)
	Цветовой модус	1. коды нейтрального оттенка 2. коды теплого оттенка 3. коды холодного оттенка
	Соматический модус	1. телесные коды
	Символьный модус	1. коды-объекты 2. коды-животные 3. коды-растения 4. коды-природные явления
Аудиальный канал	Вербально-устный модус	1. фонетические коды 2. лексические коды 3. грамматические коды
	Музыкальный модус	1. инструментальные коды

В рамках визуального канала акцентируется внимание на такие модусы как вербально-письменный, цветовой, соматический и символический.

Применение **вербально-письменного модуса** оправдано распространённостью использования разнообразных текстовых элементов в анимации. В контексте данного модуса предлагается детализация иероглифических и каллиграфических кодов. Иероглифические коды охватывают не только современные упрощённые и традиционные иероглифы, ассоциируемые с материковым и островным Китаем, но и более древние формы письма, такие как письмо на панцирях и костях «Цзягувэнь» / 甲骨文, письмо на бронзовых изделиях «Цзиньвэнь» / 金文, малая печать «Сяочжуань» / 小篆 и др.

Эти иероглифические формы часто встречаются в анимационных произведениях с исторической и мифологической тематикой, внося элементы аутентичности и углубляя исторический контекст. Каллиграфические коды, в свою очередь, олицетворяют различные стили китайской письменности и служат эстетическим обогащением иероглифических кодов, вкладывая в текст дополнительную информацию. Традиционно стили каллиграфии классифицируются как официальное письмо «Лишу» / 隶书, уставное письмо «Кайшу» / 楷书, травяное письмо «Цаошу» / 草书 и беглое письмо «Синшу» / 行书, каждый из которых вносит свой вклад в экспрессивность и интонационную окраску текста.

Цветовой модус также раскрывается как один из центральных элементов визуальной коммуникации в анимации. В его рамках различаются коды нейтральных, тёплых и холодных оттенков, что соответствует классической триаде цветовой температуры. Эти коды обладают широким семантическим диапазоном и потенциалом нести в себе информационную нагрузку, выполняя критическую роль в создании визуальной атмосферы и передаче эмоционального и ценностного подтекста в анимационном произведении.

Соматический модус представляет собой ключевую концепцию в контексте анимации. Его роль становится особенно значимой в свете того, что персонажи служат основными носителями смысла и оказывают существенное влияние на развитие сюжета. В рамках обсуждаемого модуса особое внимание уделяется телесным и жестовым кодам. Специфика анимационного жанра заключается в том, что создание персонажа происходит с исходной точки, что делает выбор адекватных телесных кодов наиболее важным в процессе конструирования образа и характеристик персонажа. Кроме того, акцент на соматических кодах находит своё обоснование в значимости соматики в китайской лингвокультуре, что подкрепляется обширным корпусом работ, посвящённых физиогномике и соматике в данном культурном контексте. Жестовые коды, в свою очередь, воплощают в себе специфические жесты и

движения, которые несут в себе ссылки на религиозные, философские, медицинские традиции, а также на традиционные китайские боевые искусства.

Символический модус также играет важную роль в анимационном дискурсе. Его значимость непосредственно коррелирует с историческими особенностями и традициями китайской лингвокультуры. Как было отмечено в первой главе данного исследования, в древнекитайской культуре символам придавалось исключительное значение; они служили инструментами для обозначения государственных энтитетов, отношений между субъектами, социальных статусов людей и прочих социокультурных феноменов. В анализируемых нами анимационных произведениях наибольшую распространённость имеют символические коды, связанные с объектами, животными, растениями, а также природными явлениями. Эти коды, как правило, имеют культурно-философские отсылки и во взаимодействии с другими кодами обогащают анимационный знак, как в плане выражения, так и в плане содержания.

В рассмотрении аудиального канала, в отличие от визуального, выявляется более узкий спектр модусов, включая вербально-устный и музыкальный как первостепенных носителей информации.

Вербально-устный модус артикулируется через такие коды, как фонетические, лингвистические и грамматические, что находит обоснование в дихотомии двух стилей китайского языка: «вэньянь» / 文言 – классический стиль, преобладавший с V в. д. н. э. до начала XX в. н. э., и использовавшийся как в устной, так и в письменной речи, включая прозу, стихи, научные труды, официальные документы, корреспонденцию и др.; и «байхуа» / 白话 – современный стиль, демонстрирующий значимые лексико-грамматические различия. Выделение этих кодов также коррелирует с многообразием диалектных групп, отражающих этнические и региональные специфики. В отношении **музыкального модуса** в основном используются инструментальные коды. Данные коды определяются звуками традиционных музыкальных

инструментов, интегрированных в музыкальное сопровождение. Рациональность выделения этих кодов обусловлена особенностями китайского лингвокультурного контекста, где каждому традиционному инструменту присущи уникальное наименование и узнаваемый спектр применения, базирующийся на его музыкальной уникальности и способности сигнификации специфической информации, а также на его способности к семиотическому взаимодействию с другими кодами.

Таким образом, предлагаемый интерпретационный анализ концентрируется на детальной экспликации наиболее регулярно встречающихся семиотических знаков, принадлежащих к описанным кодам и модусам. Этот аналитический подход является одним из фундаментальных элементов предложенной методологии, поскольку многие семиотические элементы в контексте анимационного дискурса обладают произвольностью и, как следствие, располагают обширным семантическим диапазоном, включающим как ближайших, так и дальнейших видов значений. Средствами интерпретационного анализа мы не только выявляем, но и интерпретируем ключевые значения семиотических единиц, которые в совокупности взаимодействуют с семиотическими единицами других модусов. В результате этого взаимодействия складывается анимационный знак, включающий в себя контекстуальную информацию.

Компонентный анализ является методом, предназначенным для детального исследования анимационного знака. Рассматривая этот метод как подход семиотического разбора, предполагается, что с его помощью можно раскрыть процесс семиозиса и сигнификации анимационного знака, а также его смысловых аспектов. В контексте данного исследования под анимационным знаком понимается персонаж произведения, который является носителем значимой семантической нагрузки внутри анимационного произведения и, будучи непосредственным участником сюжетных разработок, передает многослойную контекстуальную информацию. Применение компонентного

анализа включает процесс выявления и исследования механизмов формирования анимационного знака, а также анализ интегрированной информации, которую он транслирует. Этот подход требует декомпозиции анимационного знака на его составляющие элементы, что позволяет идентифицировать задействованные коды и их энциклопедическую информацию, участвующую в процессе семиозиса, что в результате позволяет реализовать комплексный анализ анимационного знака как семиотической совокупности.

Описательный анализ в рамках предлагаемого алгоритма подразумевает наблюдение, изучение и описание анимационных знаков, непосредственно в рамках нарратива. Вследствие чего становится возможным рассмотреть и изучить ситуативную информацию, эксплицирующую национально-ценностный смысл. Поскольку анимационное произведение трактуется в нашем исследовании и как семиотическое пространство, и как дискурсивное целое, нарратив представляется наиболее важным организующим стержнем, т.к. устанавливает в рамках анимационного дискурса временное и физическое пространство, в котором происходят действия анимационных знаков, в результате которого наблюдается взаимодействие контекстуальной информации анимационного знака с ситуативной информацией нарратива. Другими словами, информационная нагрузка анимационного знака в контексте нарратива развивается и изменяется через разную ситуативную информацию ряда нарративных действий.

Для выбора материала мы воспользовались методом целенаправленной выборки. Прежде всего отметим, что китайская анимационная индустрия менее развита в сравнении с американской или японской анимацией. В связи с этим китайская анимация не обладает широким жанровым диапазоном. В современной анимационной индустрии Китая существуют следующие виды произведений:

1. Произведения для детской аудитории – как правило, короткометражные анимационные сериалы, не обладающие глубоким смыслом

и не имеющие отсылок к философским поучениям. Ввиду того, что основная аудитория – маленькие дети, смысл, закодированный создателями анимационных произведений, довольно простой и универсальной, например, лгать – не хорошо, или добро всегда побеждает зло. Произведения данного типа не обладают смысловой многослойностью. Существуют подобные полнометражные произведения, но чаще всего это специальные выпуски анимационных сериалов.

2. Произведения для молодежной аудитории. Данный вид имеет широкую аудиторию, несет очень глубокие смыслы и содержит философскую нагрузку. Смысл, заложенный создателями, многократно сложнее, чем в произведениях первого вида. Если первые произведения демонстрируют только «белое» (добро) и «черное» (зло), то во втором виде произведений рассматривается еще и «серое» – то, что между «белым» (добром) и «черным» (злом). Так, главный персонаж, олицетворяющий добро может иметь отрицательные черты характера и поведения, а главный злодей проявляет доброту к близким людям и т.д. Персонажи в данном виде произведений становятся более сложными и более близкими к реальным людям, а не являются идеалами и натуральными воплощениями добра или зла. В связи с этим содержание произведения также становится более сложным и многоуровневым.

В данной работе мы анализируем произведения второго типа. Учитывая количество просмотров и положительных отзывов зрителей, нами отобраны для изучения следующие произведения, восьмью полнометражными анимационными произведениями с 2015–2023 гг., общей длительностью 859 минут (14 часов 39 минут): «Нэчжа: Рождение дьявола» / 哪吒之魔童降世, «Белая змея: Происхождение» / 白蛇: 缘起, «Царь обезьян: Возвращение героя» / 西游记之大圣归来, «Хранители ветра» / 风语咒, «Большая рыба бегония» / 大鱼海棠, «Цзян Цзыя: Возведение в ранг духов» / 姜子牙, «Легенда о Ло Сяохэе» / 罗小黑战绩, «Тридцать тысяч ли до Чананя» / 长安三万里, а также

анимационными сериалами с 2015–2023 гг., общей длительностью 2465 минут (41 час 5 минут): «Повседневная жизнь бессмертного короля» / 仙王的日常生活, «Агенты времени» / 时光代理人, «Один из отвергнутых» / 一人之下, «Улица демонов» / 镇魂街, «Боги и духи» / 非人哉. В данной работе мы продемонстрируем основные выводы, полученные в результате подробного анализа вышеназванных анимационных произведений.

3.2. Интерпретационный анализ кодов и энциклопедической информации, передающих национально-ценностный смысл

На данном этапе исследования, как мы уже отмечали выше, основное внимание сфокусировано на изучении кодов и их энциклопедической информации, специфицирующей китайскую лингвокультуру. Нами отобраны наиболее часто встречаемые коды из всех проанализированных анимационных произведений. Рассмотрим их более подробно.

Письменно-вербальный модус

В ходе анализа визуально передаваемых кодов, в первую очередь, были исследованы коды письменно-вербального модуса. Данные коды занимают вспомогательную роль в передаче национально-ценностного смысла. Чаще всего они используются для выделения в анимационном дискурсе наименования непосредственно произведения, имен главных героев, а также время и место действий, что позволяет адресатам более эффективно ориентироваться в нарративе анимационного дискурса в процессе просмотра. Данный модус подразделяется на стилевые и иероглифические коды. Первая категория включает иероглифы, соответствующие определенным этапам развития китайской письменности. Вторая категория отражает стилевые особенности написания знаков. Часто востоковеды отождествляют стилевые коды с

иероглифическими, поскольку руководствуются хронологическим принципом структурирования китайской письменности. Однако в рамках данного исследования предлагается рассматривать эти категории отдельно, поскольку стилистические коды лишь указывают на различные стили письма, не затрагивая структуру самого иероглифа. Иероглифические коды представляют собой варианты китайской письменности, которые были характерны для различных стадий ее развития. В данной работе к иероглифическим кодам относятся такие формы китайской письменности, как цзягувэнь, цзиньвэнь, чжуаньшу, традиционные иероглифы, а также упрощенные. Существуют также и другие формы китайской письменности, в частности письмо шести государств до циньской империи, но в нашей работе особое внимание уделяется доминирующим формам китайского письма, которые играли ключевую роль в истории развития китайского языка. Визуальное представление перечисленных форм иероглифических кодов демонстрируется ниже на примере иероглифа 龍, обозначающего «дракон»:

Таблица 3

Иероглиф «дракон» / 龍 в разных формах китайской письменности

цзягувэнь	цзиньвэнь	чжуаньшу	традиционные иероглифы	упрощенные иероглифы
				

Цзягувэнь / 甲骨文, или так называемые надписи на черепаших панцирях и костях животных, представляют собой начальную форму китайской письменности, которой в основном пользовались в период династии Шан (Инь) (примерно XVII—XI века до н. э.). Эти иероглифы выгравированы на черепаших панцирях и костях животных, что и стало затем названием данной формы. Поскольку на этом этапе китайская письменность еще не имела

установленных норм письма, написание было довольно произвольным. При этом формы иероглифов имели явные черты пиктографии, тем самым демонстрируя четкую связь и мотивированность к обозначаемому смыслу. Однако поскольку общее количество иероглифов данной формы письменности насчитывает около четырех тысяч, связь значения с иероглифом также имела произвольный характер, что говорило о наличии масштабного семантического диапазона у иероглифов. По данной причине основная функция цзягувэня заключалась в гадании и записи важных событий. В анимационных произведениях использование данного формата письма наделяет произведение мифологическим и мистическим характером, символизируя древнюю китайскую субкультуру – шаманизм [朱彦民, 2019].

Цзиньвэнь / 金文 – бронзовое письмо, известное как «письмо треножников и колоколов». Данная форма письменности представляют собой особую разновидность древнекитайской письменности, получившую своё наименование вследствие использования на бронзовых изделиях периода династии Чжоу. Эти надписи отличаются от иероглифов, выгравированных на костях и панцирях, более строгой регламентацией формы письма и относительной плавностью линий. Применение цзиньвэня было сконцентрировано на документировании жизненного пути и достижений значимых фигур в истории Китая на ритуальных бронзовых объектах, таких как колокола и треножники. Таким образом, в контексте анимационного дискурса, особенно в исторических и приключенческих жанрах, цзиньвэнь часто служит инструментом передачи информации о исторических деяниях выдающихся личностей древнего Китая, выполняя при этом функцию носителя культурной памяти [曹琳, 2021].

Чжуаньшу / 篆书, известная также как печатная (или печатьная) китайская письменность, охватывает большую печать / 大篆 и малую печать / 小篆. Большая печать / 大篆 представляет собой форму китайской письменности,

характерной для периода Весен и Осеннего времени Эпохи воюющих царств (примерно 770–221 гг. до н. э.). Эта форма письма, в значительной степени сохраняющая черты цзиньвэнь, отличалась увеличением числа иероглифов и ростом сложности их написания. Малая печать/ 小篆, в свою очередь, зародилась после того, как государство Цин завершило процесс объединения Китая. В рамках создания единообразного письменного стандарта, проведённого под руководством канцлера Ли Си, была осуществлена стандартизация письма. В результате этого малая печать приобрела строгие и стилизованные черты, что сделало её основной формой письменности для оформления официальных документов и создания печатей в указанный исторический период. Введение малой печати / 小篆 стало знаковым событием в истории китайского языка, поскольку оно не только предоставило единый стандарт для дальнейшего развития письменности, но и символизировало консолидацию Китая как единого национального культурного пространства. В анимационном дискурсе малая печать / 小篆 часто используется в качестве символа культурно-философских оснований Китая, поскольку именно в периоды правления Циньской империи происходило систематическое формирование и структурирование культурных и философских ценностей, что известно как «Период ста школ» [许慎文化园, URL: <http://www.xswhy.com/pwhz.aspx?id=4>].

Традиционные китайские иероглифы / 繁体字 являются развитием китайской письменности, которое эволюционировало из малой печати / 小篆 и впоследствии получило широкое распространение в стиле лишу / 隶书. Эта форма письменности на протяжении более двух тысячелетий, вплоть до середины XX века, служила стандартом среди китайскоговорящих сообществ по всему миру. В отличие от малой печати, иероглифы традиционного стиля отличаются более строгими и квадратными формами с округлыми чертами, что придает им изысканность и эстетическую привлекательность. При создании

традиционных иероглифов используются принципы, изложенные в классическом трактате «Шесть начертаний» (六书) великим древнекитайским ученым Сюй Шэном. Так была сформирована более сложная языковая система по сравнению с малой печатью, что подтверждается увеличением количества иероглифов. Множество иероглифов включают в себя структурные элементы, которые помогают представить их значения или произношения, что позволяет сохранить связь с различными диалектами, особенно в южных провинциях, где носители используют ту же письменность. В анимационных произведениях традиционные иероглифы часто символизируют историческую память о древнекитайской цивилизации. Однако в современном контексте они иногда ассоциируются с островными регионами Китая, что связано с актуальными территориальными вопросами, а также с внешней и дипломатической политикой Китайской Народной Республики [胡双宝, 1996].

Упрощённые иероглифы / 简体字 сформировались в ходе исторического развития, сохранив основные характеристики и сущность китайских знаков, одновременно адаптируясь к потребностям современного общества. В отличие от традиционных иероглифов упрощенные сократили количество омофонов, исключая более сложные иероглифы с тем же произношением и значением, а также упростили написание многих ключей. Процесс упрощения иероглифов является важной тенденцией эволюции китайской письменности. Традиционные иероглифы, а также более ранние формы письма, были довольно сложными, поскольку владение письмом являлось навыком элиты социума, во главе которой стояли императорская семья, чиновники, военные офицеры, крупные торговцы и другие. Однако вместе с отказом от монархии появилась потребность повысить уровень образованности обычного населения, что непосредственно привело к тенденции упрощения.

Сегодня упрощенные иероглифы играют важную роль в повседневной жизни, профессиональной деятельности и образовании, обеспечивая

эффективную коммуникацию и взаимодействие. В качестве кода письменного вербального модуса, упрощенные иероглифы не только сохраняют традиционную китайскую лингвокультуру, но и символизируют развитие и продвижение как языка, так и культуры и общества. При этом в эпоху современных общественных преобразований и повсеместного внедрения информационных технологий упрощенные иероглифы стали доминирующей формой китайской письменности. Они получили широкое признание и используются как внутри Китая, так и на международном уровне. Применение упрощенных символов способствует преодолению географических и культурных барьеров, что обеспечивает более комфортное и результативное общение. В связи с этим, упрощенные иероглифы в анимационном дискурсе также рассматриваются как символы социальной идентификации и способствуют единству китайскоговорящего сообщества [胡双宝, 1996].

Стилевые коды, в отличие от иероглифических кодов, представляют собой разные стили написания определенной формы иероглифов. Как мы говорили ранее, их часто соотносят с формами китайской письменности, но, поскольку они не меняют структуру и составные элементы иероглифов, мы предлагаем их рассмотреть отдельно. В рамках данных кодов мы выделяем такие основные стили, как лишу/ 隶书, кайшу / 楷书, цаошу/ 草书 и синшу / 行书. Визуально данные стили представлены ниже на примере иероглифа «счастье» / 福:

Таблица 4

Иероглиф «счастье» / 福 в разных стилях написания

лишу	кайшу	цаошу	синшу
福	福	福	福

Лишу / 隶书 – один из классических каллиграфических стилей, который появился вместе с традиционными иероглифами как результат развития китайской письменности. Как и традиционные иероглифы, лишу также сохранил специфику малой печати и стал широко распространенным из-за своей скорости письма и удобства чтения. Формы традиционных иероглифов, написанных в данном каллиграфическом стиле, широкие и плоские, что обосновано такой спецификой, как «горизонтальные черты длинные, а вертикальные короткие». Кроме этого, данный стиль также известен своей особенностью «три поворота на каждом штрихе», в связи с чем традиционные иероглифы стали более квадратными, в отличие от малой печати. По этой причине иероглифы, написанные в стиле лишу, очень часто характеризуются следующим образом: «голова шелкопряда и хвост ласточки» [中国甘肃网 , URL : <http://www.gscn.com.cn/culture/system/2023/12/18/013071444.shtml>].

В анимационном дискурсе использование лишу имеет особое значение и эффект. Как один из древних стилей иероглифов, который стал распространенным в период династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), лишу обладает уникальным художественным очарованием и историческим чувством. По этой причине он часто встречается в анимационных произведениях исторического жанра периода Хань и троецарствия. Чаще всего лишу используется для обозначения героев, места действия, исторических событий, а также встречается в письмах, на вывесках зданий и других текстовых элементах, позволяя зрителям лучше понимать и чувствовать атмосферу древнего общества и эмоции персонажей.

Кайшу / 楷书, известный как кайти, чжэнкай или чжэньшу, является одним из классических стилей китайской письменности, основанный на стиле лишу. Особенностью кайшу является его аккуратные черты и строгая структура, что создает впечатление серьезности, правильности и стабильности. В отличие от лишу, иероглифы в кайшу более вытянуты, так как вертикальные черты стали

длиннее, при этом черты не соединяются друг с другом и следуют определенному порядку написания [中国甘肃网, URL: <http://www.gscn.com.cn/culture/system/2023/12/18/013071444.shtml>].

В истории китайской каллиграфии кайшу занимает важное место. Благодаря своей строгости и регулярности, кайшу нашел широкое применение в печати и верстке и стал очень популярным в период династии Тан и Сун. В анимационном дискурсе кайшу используется для придания сценам и текстам особой официальности и серьезности. Кроме того, кайшу также передает символический смысл и представляет такие абстрактные понятия, как честность, преданность и справедливость.

Цаошу / 草书, также известный как травяное письмо, представляет собой один из классических рукописных стилей китайской каллиграфии. Этот стиль можно рассматривать в широком и узком контекстах. В широком смысле цаошу – это любой размашистый рукописный стиль. В более узком смысле цаошу – это каллиграфический стиль, возникший во времена династии Хань, который представляет собой курсивную форму каллиграфии, более удобную для письма, происходящую от стиля лишу. Особенность стиля цаошу заключается в нескольких аспектах. Во-первых, в отличие от официального стиля кайшу, в цаошу черты иероглифов соединяются друг с другом, в связи с чем опускаются или видоизменяются некоторые черты иероглифа. Изменения также заметны в композиции сложных иероглифов: часто изменяется размер ключей иероглифа, что создает особую каллиграфическую эстетику за счет контраста [中国甘肃网, URL: <http://www.gscn.com.cn/culture/system/2023/12/18/013071444.shtml>].

В анимационном дискурсе этот каллиграфический стиль также несет особенную смысловую нагрузку. Поскольку цаошу в некотором смысле разрушает большинство правил письма, установленных кайшу, это делает стиль символом свободы и неподчинения устоявшимся нормам. В этом контексте стиль не ограничивается временными рамками анимационного произведения и

часто используется для изображения тех или иных персонажей, демонстрируя их независимость и непринужденное отношение к судьбе и карме. В отличие от всех других рассмотренных стилей, цаошу считается наиболее соответствующим философским идеям даосской школы, а также представления о судьбе.

Синьшу / 行书 – это уникальный стиль каллиграфии, представляющий собой симбиоз кайшу и цаошу, созданный для компенсации медленной скорости письма кайшу и трудности распознавания цаошу. В зависимости от структуры иероглифов синьшу делится на два типа: синькай, более приближенный к кайшу, и синьцао, более похожий на цаошу. Происхождение данного каллиграфического стиля чаще всего связывают с теми же временами появления стиля цаошу, а именно, с периодом середины и конца западной Хань, когда появились первые попытки оптимизации рукописного письма. Широкое распространение синьшу получил в период восточной Цзинь, когда он начал активно использоваться в работах таких каллиграфов, как Ван Сичжи, Суэ Ань, Лу Жи. Техника письма синьшу также особенна. Используются множество каллиграфических приемов, с помощью которых черты и линии в синьшу становятся более элегантными и эстетичными, что обогащает иероглифы, придавая им при этом эмоциональную и чувственную окраску [中国甘肃网, URL: <http://www.gscn.com.cn/culture/system/2023/12/18/013071444.shtml>].

В анимационном дискурсе синьшу используется аналогично цаошу, но с совершенно иной информационной нагрузкой. Если цаошу является символом свободы и независимости и в той или иной степени рассматривается как противостояние судьбе, то синьшу символизирует совершенно иное. Как симбиоз двух совершенно противоположных стилей, синьшу передает особую эстетику, которая выражает разные чувства и эмоции героя произведения.

Соматический модус

Соматический модус является одним из наиболее важных модусов, с помощью которых осуществляется реализация национально-ценностного

смысла в анимационном дискурсе. Как мы уже отмечали ранее, основными носителями информации в анимационном дискурсе являются герои произведения. В связи с этим авторам анимационного дискурса часто приходится создавать героев с нуля. В этом процессе авторы осуществляют выбор кодов соматического дискурса, которые смогут в полной степени отразить характеры героев и их первичные установки. В рамках данного модуса мы в основном выделяем телесные коды. Под телесными кодами понимаются разные части тела героев. Данный тип кодов имеет высокую значимость в китайской лингвокультуре, что обосновывается наличием особой древней науки 相学 / «физиогномика». Наиболее ранние записи о физиогномике были обнаружены в памятнике исторической прозы Древнего Китая к историческим анналам периода Чуньцю (722–479 гг. до н.э.) 左传 / «Комментарии Цзо». Особое внимание телесным кодам уделяется также в китайской медицине, где каждый орган отождествляется с определенным природным элементом и наделяется свойствами «инь» и «ян».

Среди телесных кодов нами выделены знаки телосложения и знаки органов чувств:

Знаки телосложения в анимационных произведениях достаточно разнообразны. Телосложение, или пропорции тела, не является реалистичной в анимационных продуктах. Наиболее частотные пропорции головы к телу – 1:3, 1:6, 1:8. Выбор таких пропорций телосложения обусловлен стереотипами китайской культуры.

Например, **пропорция тела 1:3** в анимационном произведении используется чаще для изображения детей. Конечно, встречаются и совершеннолетние персонажи, изображенные в данной пропорции, но, как правило, они также наделяются авторами определенными чертами детского характера. Семантический диапазон данного кода достаточно обширный, т.к. «дитя» или «ребенок» в китайской лингвокультуре репрезентирован диаметрально противоположно. В китайских даоской и буддийской религиях

существует такой тип небожителей как 童子, что переводится как «малолетний слуга», который помогает верховным богам. В образе 童子 / «малолетний слуга» чаще всего выступают именно маленькие дети, т.к. считается, что у детей самые чистые души и глаза, и только они могут служить богам. В связи с этим дети в некоторых контекстах олицетворяют счастливое известие или приход слуги бога, который сможет донести слова и молитвы людей до верховных богов. Однако, с другой стороны, в китайском языке существуют такие обращения к детям как 小人 / «маленький человек» и 小鬼 / «маленький дьявол». Первое чаще используется в качестве антонима к феномену 君子 / «благородный муж» и трактуется как «необразованный эгоистичный человек», который не имеет благородного духа и великих целей и озабочен только собой и мелкой выгодой. Второе обращение означает «самый низкий дьявол и демон в загробном мире» в китайской религии и мифологии. Оба обращения несут отрицательные значения и имеют негативную коннотацию при обращении к детям. В целом среди семантического диапазона данного знака, доминантным вектором представляется нейтрально-отрицательный, т.к. сущность детей заключается в том, что они выполняют все, так как они хотят. Во многих традиционных мифологических произведениях даже малолетние прислуги богов совершают ошибки и могут не выполнять поручения богов, из-за того, что они устали, им захотелось поспать, или же встретили что-то забавное и интересное [湖南省文化和旅游厅, URL: <https://www.hnswy.com/nd.jsp?id=148>].

Пропорция 1:6 в качестве кода телосложения в китайской культуре, чаще всего приписывается девушкам, и считается наиболее подходящей пропорцией для демонстрации женской красоты. Семантический диапазон данного кода достаточно многослойный и сложный, поскольку в китайской культуре социальная роль женщины достаточно разнообразна и воспринималась в различные периоды по-разному. Так, в семиотическом диапазоне наблюдается

положительная коннотация, которая исходит из начала китайской культуры, где первобытное китайское общество представляло из себя матриархат, что затем формирует в концепции «Иньян» понимание женского начала. Тесная связь с женским началом также прослеживается в китайской мифологии о богине Нюйва, которая вылепила людей из земли. На языковом уровне существует ряд иероглифов с ключом «женщина», несущий положительный смысл, такие как: 姓 / «фамилия», 始 / «начало, начинать», 好 / «хорошо, хороший», 安 / «спокойствие» и др. Однако прослеживаются и отрицательные коннотации, закрепившиеся в периоды древних династий, в которых царило понимание 男尊女卑 / «превосходство мужчины над женщиной». В древние времена женщина имела довольно низкий статус, в связи с чем существовало четкое распределение ролей и функций между женщиной и мужчиной. Так, в соответствии с 女四书 / «Женским четверокнижием», женщина отвечала только за внутренние семейные дела, она должна уметь шить, готовить, убираться в доме, ухаживать за членами семьи. Однако говоря о девушках элитных семей, следует отметить, что их воспитание в большей степени соответствовало конфуцианской школе. С детства их обучали игре на классических китайских струнных инструментах, игре в го или в китайские шахматы, каллиграфии и рисованию. Данные навыки прививались для того, чтобы девушка после свадьбы была 贤内助 / «верной помощницей» своему мужу и не роняла лицо своего мужа, т.к. ее любой проступок рассматривался как упущение и недочет мужа. По этой причине чиновники и императоры древнего Китая могли позволить себе нескольких жен. В современном Китае в связи с развитием феминизма статус девушки довольно глобально изменился. Сохранились положительные черты классического образа девушки и женщины, при этом снимаются такие ограничения для девушек и женщин как ухаживание за домом и запрет на работу. Тем не менее, на языковом уровне сохранился ряд иероглифов с ключом «женщина», несущих

отрицательный смысл, таких как: 耍 / «издевательство», 妒 / «зависть», 嫌 / «подозрение, обида», 妄 / «абсурд, ложь», 奴 / «раб», 妓 / «женщина с низкой социальной ответственностью» и т.д. [李少群, 2016].

Пропорция 1:8 в качестве кода телосложения в китайской культуре чаще всего соотносится с парнями, так как является наиболее удачным для демонстрации мужской силы. Семантический диапазон данного кода достаточно многослойный, однако, если речь идет о классической трактовке мужского гендера, то его смыслы, в частности, довольно однородные и несут положительную коннотацию, и в некотором плане этот код имеет превосходящую позицию над женским гендером. Хотя изначально в книге перемен «Ицзин» «Инь» и «Ян», олицетворяющие женское начало и мужскую силу, не имеют превосходство друг над другом, а представляют собой взаимопорождающие противоположности, в результате взаимодействия которых формируется мир и все живое. Существует также гипотеза о мужском начале, что происходит из китайской мифологии о боге Пангу, который создал мир из хаоса, разделив небо и землю. На языковом уровне гендерный аспект приобретает более сложную экспликацию. Логично считать ключ «мужчина» противоположностью ключу «женщина», однако количество иероглифов с данным ключом ограничено, большинство из них являются не часто используемыми. Наиболее часто встречаются такие иероглифы как 男 / «мужчина», 娑 / «бормотать», 媠 / «насмехаться, смеяться», 𠂇 / «дразнить; приставать», 甥 / «племянник», 舅 / «дядя», 虜 / «пленник»). Однако, согласно Лю Чжао, противоположностью иероглифа 女 / «женщина», принято считать 人 / «человек». Данная тенденция, как указывает специалист, прослеживается как в исследованиях древних иероглифов, так и в изучении современных иероглифов. Как отмечает исследователь, первым появился иероглиф 人 / «человек», вслед за

ним был сформирован иероглиф 女 / «женщина», что и стало противоположностью иероглифа 人 / «человек». Появление собственно иероглифа 男 / «мужчина», как подчеркивает ученый, обосновано только тем, что со временем в древнем обществе сформировалась необходимость обозначения мужского гендера. В современном китайском языке также можно проследить противопоставление гендера через ключи «человек» и «женщина» на примерах таких иероглифов, как 他 / «он» и 她 / «она». В связи с этим обосновано предполагать, что в целом ключ «человек» отождествляется на языковом уровне в сознании представителей китайской лингвокультуры с мужским гендером. Таким образом, мы можем говорить о довольно широком семантическом диапазоне мужского гендера в китайском языке. Так, например, иероглиф 仙 / «небожитель», сформированный в даосской религии состоит из ключей «человек» и «гора», что означает в основном даосские божества, обитающие на великой горе Куньлунь [李少群, 2016].

Следует упомянуть, что все даосские небожители – мужчины. Схожая ситуация прослеживается также в китайском буддизме: иероглиф 佛 / «будда» также содержит в себе ключ «человек», поскольку основатель буддизма Будда Шакьямуни, а также все остальные божества буддизма также являются мужчинами. Также существуют такие иероглифы, как 仕 / «служащий» и 侠 / «благородный и отважный человек», которые также в себе содержат ключ «человек», при этом их образы также выражены чаще в качестве мужчины [李少群, 2016].

На основе вышесказанного мы видим, что на языковом уровне в китайской лингвокультуре основную роль занимает патриархат. Данная социальная особенность закрепились еще в период Весен и Осеней, когда процветали древнекитайские философские школы (770 гг. до н. э. – 221 г. до н. э.). Таким

образом, в первых конфуцианских канонах Конфуций продолжил традицию династии Чжоу, и считал, что мужчина должен владеть ритуалами и этикетом / 礼, музыкой и поэзией / 乐, письмом / 书, математикой / 数, ездой верхом на коне / 御, а также стрельбой из лука / 射. Формируется основное качество для китайского мужчины – «искусство (литература) и военное дело» / 文武, которое оказало большое влияние на гендерное восприятие в китайской лингвокультуре.

Знаки органов чувств в китайской лингвокультуре также занимают немаловажную позицию. По контурам лица и органам чувств можно предположить, какой у индивида характер, как у него обстоят дела с карьерой, семьей, отношениями, потомством, богатством, а также какая судьба предначертана ему в ближайшее время. Так лицо в китайской физиогномике делится на три части: 上庭 / «шантин» – верхняя часть лица от линии роста волос до бровей; 中庭 / «чжунтин» – средняя часть лица от бровей до губного желобка; 下庭 / «сятин» – нижняя часть лица от губного желобка до подбородка.

上庭 / «шантин» олицетворяемое 天 / «небо», также известен представителям китайской культуры как 天庭 / «тяньтин». Эта часть лица получила свое название в связи с тем, что на ней отображены аспекты, данные судьбой в априори. В связи с этим 上庭 / «шантин» в основном отвечает за судьбу человека в его подростково-молодом возрасте [netease, URL: <https://www.163.com/dy/article/E3KN0U7I053727RF.html>].

中庭 / «чжунтин» называется знаком 人 / «человек» и означает средние годы индивида, когда человек уже добивается всего самостоятельно. В связи с этим по данной части можно понять отношения индивида с самим собой; с окружающими людьми, а именно братьями, сестрами, друзьями, коллегами, супругом(ой). Также можно понять является ли человек способным. При анализе

данной части рассматривается довольно обширный спектр, в который входят глаза, брови, верхняя часть носа и скуловые кости [там же].

下庭 / «сятин» характеризуется знаком 地 / «земля», также известен как 地阁 / «дигэ». Данная часть в основном включает в себя нижнюю часть носа, губы, подбородок и нижнюю часть скул. В китайской физиогномике это часть в основном отвечает за пожилые годы и отражает сдержанность человека; ситуацию индивида с его семейством и потомством; материальные сбережения индивида и его старческое счастье [там же].

Смыслы вышеперечисленных соматических знаков обычно размыты, поскольку для их конкретизации нужно учитывать соматические знаки органов чувств, а также дополнительных знаков (например, волосы, морщины, родинки). В связи с этим соматические коды, представленные в китайской физиогномике, имеют довольно большой потенциал и являются важными репрезентантами, которые «говорят» об индивиде. Так, важную роль в китайской физиогномике занимают 五官 / «пять органов чувств»: брови которые известны как 保寿官 / «орган долголетия», глаза которые известны 监察官 / «орган наблюдения и контроля», уши, которые известны, как 采听官 / «орган разведывания», нос который известен, как 审辨官 / «орган дифференции», рот который известен, как 出纳官 / «орган выхода и приема».

Брови – 保寿官 / «орган долголетия», в китайской физиогномике отождествляются с небесными телами 罗喉 / «Раху» и 计都 / «Кету». Как правило, левая бровь называется 凌云 / «подняться в небеса», правая бровь называется 紫气 / «небесное сияние». Важными факторами для бровей являются их длина, толщина, аккуратность и изогнутость. Длина бровей отождествляется с богатством и долголетием. Толщина бровей отвечает за счастье индивида. Аккуратность бровей означает эрудированность и высокий интеллект.

Изогнутость бровей соотносится с характером человека. В книге 麻衣相法 / «Физиогномика Ма И» выделяются разные виды бровей. Рассмотрим некоторые из них [麻衣相法, URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969>]:

	龙眉 / «брови формы дракона» – данный вид бровей густой, средней толщины, изогнуты, напоминают форму порхающего китайского дракона. Индивиды с данным видом бровей харизматичны, добры, имеют высокий интеллект, способны определять добро и зло, а также рационально принимать решение.
	柳叶眉 / «брови формы листа ивы» – брови толщиной с лист ивы, но форма бровей аккуратная. Индивиды с данным типом бровей общительны, дружелюбны, но имеют холодные отношения с родными.
	新月眉 / «брови формы луны первой четверти» – данный вид бровей напоминает собой луну первой четверти, внутренние и внешние концы опущены, брови аккуратные, густые и тонкие. Люди с таким видом бровей внимательны, чувствительны, креативны, имеют нежный и ласковый характер и хороший вкус в искусстве. Хорошо справляются с разными отношениями.
	一字眉 / «брови формы иероглифа один» – данный тип бровей по своей форме напоминают китайский иероглиф 一 / «один» в каллиграфическом стиле Кайшу. Люди с таким типом бровей ответственные, исполнительные, целеустремленные, решительные, любят четко и точно планировать перед тем, как приступить к делу.
	剑眉 / «брови формы меча» – данный тип бровей прямой, внутренние концы опущены вниз, внешние концы округлены и имеют форму дуги, что напоминает клинок меча. Люди с данным типом бровей справедливы, открыты, честны, имеют стойкий характер, но иногда очень вспыльчивы и импульсивны.

Глаза, или, как мы писали ранее, 监察官 / «орган наблюдения и контроля» играют очень важную роль в китайской физиогномике. В китайской лингвокультуре существует фраза 眼睛是心灵的窗户, что дословно переводится как «глаза – окно души». Через глаза можно понять внутренний мир индивида. В книге 麻衣相法 / «Физиогномика Ма И» отмечается, что: 眼如日月要分明, 凤

目龙睛切要清。 / «Глаза всегда должны быть по своей форме как солнце и луна, и такими же чистыми как глаза дракона и феникса». В книге 麻衣相法 / «Физиогномика Ма И» также выделяется классификация глаз. Рассмотрим некоторые из них [麻衣相法 , URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969>]:

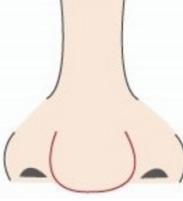
	<p>杏眼 / «Глаза абрикос» – данный тип глаз имеет круглую форму и напоминают косточку абрикоса. Внешние углы глаз округлены, зрачки и белки глаз расположены пропорционально, взгляд чистый. Люди с такими глазами дружелюбные, бескорыстные, непредвзятые, имеют усердный характер, старательны, трудолюбивы.</p>
	<p>圆眼 / «Круглые глаза» – данный тип глаз имеет круглую форму, глазная впадина вертикально шире чем глаза других форм. Глазное яблоко иногда чуть выпуклее. Люди с такими глазами имеют прямой открытый характер, эмоциональны, чувствительны, действуют не обдумывая.</p>
	<p>桃花眼 / «Глаза подобные персиковым цветам» – глаза овальной формы, длинные, вытянутые. Вокруг глаз имеются тени красного оттенка, верхнее веко двойное (имеется складка), ресницы длинные, внешние уголки глаз чуть изогнуты вверх. Люди с такими глазами умны, красивы, эмоциональны, активны, всегда являются центром в группе людей.</p>
	<p>丹凤眼 / «Глаза красного феникса» – глаза данного типа имеют овальную форму, внешние уголки глаз приподняты и округлены, внутренние уголки опущены, ширина и длина веко пропорциональны. Люди с такими глазами добрые, отзывчивые, умные, надежные, часто задумываются, делают расчеты, взвешивают риски и возможности во всех случаях.</p>
	<p>瑞凤眼 / «Глаза благовещего феникса» – глаза данного типа имеют растянутую, овальную, гладкую и аккуратную форму. Зрачки приближены к внутренним уголкам глаз, веко приспущено, внешние уголки приподняты и чуть изогнуты вверх. Люди с такими глазами улыбчивые, позитивные, целеустремленные, старательные.</p>

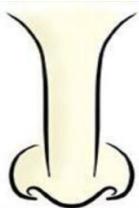
Уши известные в китайской физиогномике как 采听官 / «орган разведывания». В книге 麻衣相法 / «Физиогномика Ма И» уши описываются с

четырёх аспектов: форма, плотность, расположение и цвет. Рассмотрим некоторые виды ушей, предложенные в вышеуказанной книге [麻衣相法, URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969>]:

	<p>招风耳 / «Уши, привлекающие ветер» – уши такого типа не прижимаются к голове и торчат по бокам. Человек с такими ушами остроумный, хитрый, любит сплетничать. Однако на самом деле в классических китайских книгах о физиогномике такие люди очень креативные, храбрые, ничего не боятся, прислушиваются своим желаниям и стремлениям, не переходят через себя и не нарушают свои правила и принципы.</p>
	<p>提耳 / «Приподнятые уши» – такие уши обычно расположены на более высоком уровне, чем брови. По своей форме напоминают ручку чайного заварника – приподняты и имеют довольно аккуратную форму. Мочки у таких ушей плотные, круглые, гладкие. Люди с такими ушами известны своим бесконечным желанием к знаниям и очень проницательны.</p>
	<p>棋子耳 / «Уши шашкой» – такие уши имеют плотную, гладкую и аккуратную форму. Ушные раковины гладкие, округленные и не имеют каких-либо кончиков или неровностей. Люди с такими ушами умные, имеют аккуратный, осторожный характер. Они надежны, упорны, трудолюбивы, на них всегда можно опираться и надеяться.</p>
	<p>垂肩耳 / «Свисающие уши» – такие уши располагаются на более высоком уровне, чем брови, имеют длинную, большую, но аккуратную форму. Мочки ушей круглые, свисают до одного же уровня, что и уголки губ. Люди с такими ушами добрые, открытые, щедрые, снисходительные. Они не считают свою личную выгоду, всегда наполнены энтузиазмом и готовы помочь любому человеку.</p>
	<p>猫耳 / «Кошачьи уши» – такие уши также известны как 夜叉耳 / «Уши якши». Ушная раковина таких ушей имеет не большой кончик наверху, напоминающий по форме кошачьи уши или уши буддийского Якши – одного из божеств, охраняющего дхармы (буддийские основы и учения). Как гласят буддийские каноны, Якша является божеством храбрости и скорости, что проявляется у людей с такими ушами. Другой важной характеристикой людей с такими ушами является их недоверчивость к другим.</p>

Нос известный как 审辨官 / «орган дифференции» является наиболее сложным соматическим кодом лица. В китайской физиогномике нос делится на пять частей: верхняя часть переносицы между глазами – 山根 / «шаньгэнь»; нижняя часть носа, т.е. кончик носа – 鼻准 / «бичжунь»; средняя часть носа между шаньгэнь и бичжунь – 年寿 / «няньшоу»; левая часть от кончика носа – 兰台 / «ланьтай»; правая часть от кончика носа – 廷尉 / «тинвэй». В соответствии с разными параметрами вышеуказанных частей, нос также имеет свою классификацию. Рассмотрим некоторые из них [麻衣相法, URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969>]:

	<p>鹰勾鼻 / «Нос орлиным клювом» – такой нос имеет тонкую, длинную и выпуклую переносицу, бичжунь (кончик носа) имеет острую форму, он приспущен и чуть-чуть загнут внутрь, что напоминает форму орлиного клюва. Люди с таким носом эгоистичные, хитрые, лукавые, зловередные.</p>
	<p>猛虎鼻 / «Нос тигра» – такой нос имеет аккуратную, стройную, гладкую и плотную форму. Часть носа в области шаньгэнь широкая, переносица ровная и чуть приспущенная, бичжунь большой и круглый, носопырки спрятаны и невидны. Люди с таким носом энергичны, имеют особую харизматику, сильный характер и являются врожденными лидерами.</p>
	<p>悬胆鼻 / «Нос формы висящего желчного пузыря» – нос этого типа имеет аккуратную и ровную форму в части шаньгэнь; переносица стройная и плотная; кончик носа плотный и округленный; носовые крылья не завернуты внутрь и имеют впадины. Люди с таким носом ответственные, старательные, трудолюбивые, очень чувствительные к числам.</p>
	<p>蒜头鼻 / «Нос как чеснок» – такой нос по своей форме напоминает чеснок. Переносица у такого носа, как правило, плоская и короткая. Кончик носа узкий, округленный и сильно выделяется, крылья носа имеют маленькую форму. Люди с таким носом холодны, не активны и верят в то, что жизнь должна быть простой и обыкновенной.</p>



龙鼻 / «Нос дракона» – такой нос большой, длинный, ровный, аккуратный, стройный и плотный. Часть шаньгэнь у носов такого типа возвышена, переносица длинная и ровная, кончик носа округлен, крылья носа имеют четкую аккуратную форму. Люди с таким носом воспитанные, имеют положительные внутренние качества, стараются быть ровными со всеми, не нарушая нормы поведения в пределах своего статуса.

Рот в китайской физиогномике известен, как 出纳官 / «орган выхода и приема». Смысл данного соматического кода является наиболее изменчивым, поскольку напрямую связан с тенденциями моды и восприятия красоты людей разных поколений. Так, например, в 50-60-ые гг. прошлого столетия в Китае рот должен был быть маленьким и иметь аккуратную форму подобную вишне. В 90-ые гг. люди начали смотреть на данный соматический код иначе, считая, что рот должен быть большим и широким, а губы плотными, только так человек будет привлекательным. Однако в физиогномике данный код все же сохраняет свои исходные смыслы и не имеет никакого соотношения к моде и восприятия красоты. В книге 麻衣相法 / «Физиогномика Ма И» также выделяется спектр критериев, по которым рассматривается рот: форма, размер, цвет, плотность и толщина губ, уклон уголков рта. Как и все ранее перечисленные соматические коды, рот также по своим критериям может разделяться на разные типы и виды. Рассмотрим некоторые из них ниже [麻衣相法 , URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969>]:



方嘴 / «Рот квадратом» – обе губы одинаковой длины и ширины, имеют аккуратную, ровную, четкую форму. Губы имеют красивый розовый оттенок. Люди с таким ртом имеют спокойный, честный характер, они общительны и добры.



吹火嘴 / «Рот, раздувающий огонь» – такой рот достаточно крупный и не всегда закрывается до конца, как будто человек постоянно раздувает огонь. Зубы с таким ртом, как правило, белые, но имеют не ровную форму. Люди с таким ртом коварны и хитры. Они часто ставят себя на первое место и постоянно выгадывают свою выгоду.

	<p>仰月嘴 / «Рот народившегося месяца» – губы у такого рта тонкие, гладкие. Внешние уголки рта приподняты, по своей форме напоминают серп луны. Люди с таким типом рта талантливые, интеллектуальные и наделены тонким чувством искусства.</p>
	<p>歪斜嘴 / «Кривой рот» – такой рот неровный, губы разной длины и толщины, внешние уголки рта опущены и имеют разную высоты. Имеют тусклый и бледный оттенок. Люди с таким ртом двуличны, лицемерны, бездушны, бессердечны. Постоянно говорят одно, а делают другое, не держат свои обещания, они хитры и чаще всего очень ревнивы.</p>
	<p>樱桃嘴 / «Рот вишней» – рот такого типа имеет умеренный, средний размер. Форма ровная и аккуратная. Обе губы гладкие, имеют четкие очертания и нежно-красный оттенок. Внешние углы чуть приподняты. С виду данный тип рта напоминают спелую вишню. Люди с таким типом рта умные, добрые, имеют теплый и дружелюбный характер.</p>

Другим немаловажным соматическим кодом в китайской физиогномике являются **волосы**. Так, в книге 相理衡真 / «Теория физиогномики Хэнчжэнь» отмечается, что волосы составляют важную часть соматики индивида и также могут быть рассмотрены с таких позиций, как твердость, цвет, густота и длина. Как и с соматическим кодом рот, данный код также изменялся и имел разное цитирование в истории Китая. Так, например, в древние времена люди следовали одному из конфуцианских канонов 孝经/ «Канон сыновней почтительности» и считали, что 身体发肤, 受之父母, 不敢毁伤, 孝之始也/ «Тело и волосы получено от родителей, в связи с чем нужно аккуратно относиться к себе и не вредить своему здоровью и телу, это одна из основ сыновней почтительности к родителям». По данной причине на протяжении долгого времени (начиная от периода Весен и Осеней (771–476 гг. до н.э.) до конца династии Мин (1368–1662 гг. н.э.) все мужчины отращивали волосы и не стригли их. Только с наступлением правления династии Цин (1619–1912 гг. н.э.) данная тенденция изменилась, в связи со сменой правящей народности. Люди стали стричь волосы спереди, и оставляли только волосы на затылке, затем отращивали их и

делали из них косу. С наступлением периода Китайской республики (1912–1949 гг. н.э.) люди начали делать прически в соответствии с западной модой. В языке же существуют такие фразы, как 贵人不顶重发 / «дос. высокоуважаемый и благородный человек не должен носить тяжелые волосы»; 十个秃子九个富 / «из десяти лысых девять богачей» [相理衡真, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/NLC416-13jh001904-46790_%E7%9B%B8%E7%90%86%E8%A1%A1%E7%9C%9F.pdf]. Также на современных интернет-платформах по физиогномике «Ианцзю» отмечается, что человек не должен отращивать длинную челку, которая будет загоразивать лоб, т.к. лоб является той частью лица, которая привлекает положительную энергетику, богатство и удачу [易安居, URL: <https://www.zhouyi.cc/mianxiang/mianxiang/56173.html>].

Наряду с вышеперечисленными соматическими кодами мы также выделяем отдельную категорию антропоморфных соматических кодов. Данные коды занимают важное место в китайской лингвокультуре, поскольку в китайской мифологии и литературе отдельное место всегда уделялось так называемым 妖 / «оборотням». Эти мифологические существа представляют собой долгоживущих животных или растения, которые несколько столетий питались энергией, сконцентрированной между небом и землей, в результате чего смогли полностью или частично приобрести человеческий образ. Ярким примером для таких кодов являются драконьи рога на верхней части лица у персонажа Ао Бин из анимационного произведения «Нэчжа: рождение демона» и лисий хвост у персонажа Сяо Цзю из произведения «Цзян Цзю: легенда об обожествлении». Интерпретация перечисленных соматических кодов чаще всего опирается на символические коды.

Однако стоит отметить, что независимо от того, какой смысл несет животное или растение, образ 妖 / «оборотень» чаще всего рассматривается с

отрицательной коннотацией. Причиной этому является фраза, сказанная древним китайским историком и политиком Цзо Цюймин: «非我族类其心必异» / «Все, кто не наши, – чужие, их сердца и души всегда будут отличаться» [左传 • 成公四年, URL: https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_6b4511a52a2b.aspx]. Данная фраза отражает один из основных ключевых смыслов китайской лингвокультуры – верность и патриотизм. Поскольку верность к своему правителю и стране прописывалась еще в конфуцианских канонах, патриотизм является важной составляющей ценностью в сознании представителей китайской лингвокультуры. В связи с этим при взаимодействии с представителями других культур китайцы довольно часто считают их такими же патриотами, как и они сами, в связи с чем остерегаются иностранцев. В случае с 妖 / «оборотнями», на основе вышесказанного, негативное восприятие усиливается в разы, поскольку 妖/ «оборотни» могут полностью или частично превращать себя в человеческий облик, что говорит о полном или частичном отказе от своего рода. Принимая во внимание любовь и верность к своему роду, такие категорические изменения часто говорят об отличной маскировке, с помощью которой 妖/ «оборотни» могут втереться в доверие и совершить что-либо вредное для другого народа, но полезное для своего. Герои с такого рода кодами чаще декодируются как «волк в овечьей шкуре», нежели положительный герой, стремящийся стать частью человеческого общества, неся мирные цели и замыслы, даже если они добры и имеют такие же моральные ценности и добродетели [搜 神 记 , URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=839038&remap=gb>].

Символьный модус

Символьный модус представляет собой один из наиболее особенных модусов. Рассматривая данный модус с позиции классической семиотики, стоит

обратить внимание на его различие с лингвистическими кодами, что отображается в конвенциональности и мотивированности кодов данного модуса. По данной причине этот модус активно используется авторами для дополнения героев или локаций, где происходят действия между героями. Таким образом, с помощью кодов символического модуса и контекстуальная информация анимационного знака, и ситуативная информация нарратива становятся более детальными, что делает конечный эксплицируемый национально-ценностный смысл более насыщенным. Коды данного модуса в соответствии с проанализированным материалом подразделяются на коды-элементы, коды-животные, коды-растения и коды-предметы [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Коды-элементы – это знаковая система, состоящая из знаков, связанных с природными явлениями и стихиями. В китайской лингвокультуре данный тип знаков имеет важное значение, поскольку основное видение мира представителей китайской культуры именно связано с системой «Инь-Ян», изложенной в каноне 易经 / «Книга Перемен». Данная система являет собой предположение о закономерностях формирования мира и мироустройства. Древние китайские философы предполагали, что мир сформирован на основе двух типов энергии: «инь» – отрицательная энергия, «ян» – положительная энергия. Данные энергии интерпретировались древними китайскими учеными и философами неодинаково. Например, «инь» наделялась такими смыслами как «скрытый, не прямой, мягкий, нежный, холодный»; «ян» понималась как «прямой, открытый, твердый, сильный, теплый». По этой причине «инь» и «ян» в китайской культуре также представлены разными символами [там же].

Так, «инь» чаще всего отождествляется с луной, ночью, водой, землей; символизирует женское начало. «Ян», в свою очередь, – это солнце, день, огонь, небо; воплощена чаще всего в образе мужчины. Их сочетание формирует такие природные явления и элементы как небо, земля, вода, огонь, гроза, ветер, горы и реки. Рассмотрим наиболее основные знаки данного кода, а именно такие

явления как огонь, вода, металл, дерево и земля. Стоит отметить, что данные явления входят в две системы, выделенной в 易经 / «Книге Перемен»: система пяти элементов и система триграмм. Обе системы являются важной составной частью в представлении о том, как устроен мир. Данные системы представлены на рисунках ниже:

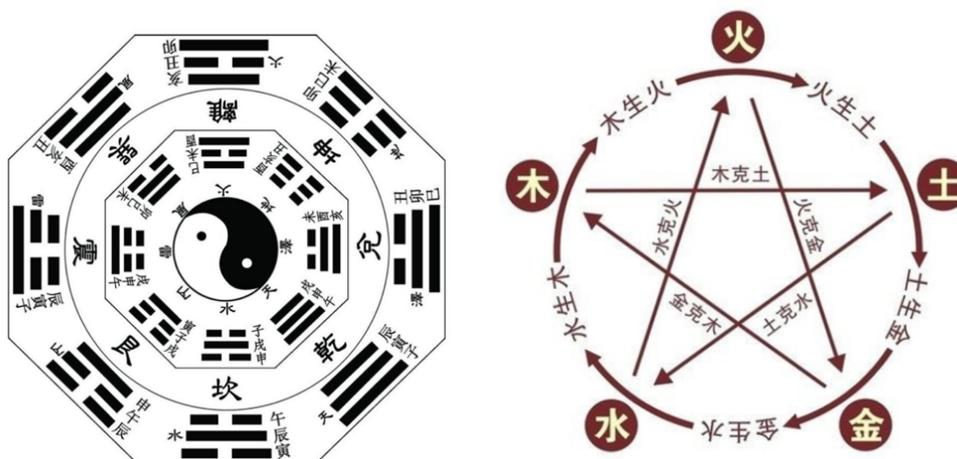


Рисунок 6. Система триграмм (лев.), система пяти элементов (прав.)

Названные системы во многом коррелируют друг с другом, что отображается в трактовках знаков данной категории. Ниже подробно рассмотрим знаки-элементы:

Знак огня в китайской лингвокультуре впервые был зафиксирован в 易经 / «Книге Перемен». Знак огня в системе триграмм обозначен триграммой 离 и назван 离火 / «Лихуо». Верхняя и нижняя горизонтальные линии означают энергию «ян», раздробленная горизонтальная линия в середине означает энергию «инь». Поскольку «Книга перемен» в древнем Китае использовалась в основном астрологами для гадания, знак огня рассматривался ими как одно из южных созвездий в виде птицы. В связи с этим в даосской традиции огонь стал олицетворять легендарную южную красную птицу 朱雀 / «Чжу Цюе». Так, огонь был наделен своими первыми смыслами, такими как «южное направление; тепло, свет, яркость, ясность». Постепенно знак огня также начал ассоциироваться людьми с обликом 凤凰 / «феникс». Как гласят легенды, феникс возрождается после смерти из огня, тем самым становясь сильнее, в связи с чем принято

считать феникса бессмертным, а огонь – источником жизни и силы. Также в китайской традиции существует такой обряд как перепрыгнуть через таз с огнем, т.е. отогнать все несчастья и нечистые силы. Таким образом, символ огня в китайской лингвокультуре имеет положительную коннотацию. Однако, также наблюдаются случаи, когда огонь понимается еще как символ уничтожения, поскольку огонь сжигает все вокруг. Астрологи древнего Китая также использовали триграмму ☲ «Лихуо» для обозначения повышения температуры и наступления засухи. Герои-носители данного символа часто наделяются авторами добрым, позитивным и положительным характером. Они сильны снаружи, но слабы в глубине души. Поэтому с развитием нарратива, когда сюжет доходит до синусоидных изменений, эти герои часто поддаются сомнениям, проявляют страх и слабость, что сподвигает их на деструктивные действия [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Знак воды в китайской лингвокультуре, согласно книге перемен «Ицзин», именуется как 坎水 / «Каншуй». Данный знак олицетворен мифическим существом 玄武 / «Сюаньбу» – «черная черепаха», или «черный воин Севера». Созвездие «Сюаньбу» расположено в северной части и представляет северное направление. Вода противостоит огню, что подчеркивается ее триграммой ☵. Поскольку природная вода в основном холодная и не является твердым телом, ее основная энергия представлена энергией «инь». Однако, учитывая тот факт, что вода также может изменять свою структуру, например становиться твердым телом, древние китайские философы в середине триграммы поставили целую горизонтальную черту, означающую энергию «ян». Первое определение данного знака в соответствии с книгой перемен «Ицзин», трактуется следующим образом: энергия «инь» в верхней и нижней частях понималась как двойная опасность, а «ян» как малая возможность на положительный исход опасных событий. На основе данного понимания представитель конфуцианской школы, ученый Сюнь Цзы, отмечает двойственность воды: «水能载舟亦能覆舟» / «Вода может нести

лодку, а может и перевернуть ее; по воде плыть, на воде и жизнь загубить». В связи с этим вода является и источником жизни, и большим природным бедствием. Кроме этого, элемент воды тесно ассоциирован с китайскими драконами, обитающими в водах и на небесах. Данное мнение также проявляется в культурном сознании китайского народа. Так, например, в приморских городах люди очень часто проводят обряды поклонения драконам, чтобы избежать больших дождей и наводнений. В анимационных произведениях герои, наделенные данным символическим знаком, часто имеют мягкий и покладистый характер. Они выполняют разные поручения и в то же время сомневаются в том, что они делают. Отличным примером является герой Ао Бин из произведения «Нэчжа: рождение дьявола». Однако при наступлении кризиса данные персонажи всегда смогут прислушаться к своему сердцу и найти правильное решение и выход из опасной ситуации [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Знак металл как ранее названные знаки олицетворяется мифическим существом 白虎 / «Байху» – «белый тигр Запада» и ассоциируется с белым цветом. Созвездие «Байху» расположено в западной части небосвода и представляет западное направление. В 易经 / «Книге перемен» данный знак представляется более сложным. В системе триграмм он именуется как 兑金 / «Дуйцзинь», выраженный триграммой ☱ и 乾金 / «Цяньцзинь», выраженный триграммой ☰. В классическом историческом каноне, составленном философами предциньской эпохи 尚书 / «Книга истории» отмечается: 金曰从革 / «Металл – продукт преобразования». Авторы в данном контексте имеют в виду то, что металл является продуктом, полученным в результате обработки руды, содержащей металлические элементы. Металл, образованный естественным образом в природных условиях – большая редкость. Поэтому подчеркивается ценность и редкость данного элемента. Кроме этого, металл затем использовался для литья холодного оружия, которое применялось в разных войнах на

протяжении долгой истории Китая, что придало данному элементу такие значения как суровый, мрачный, холодный, жестокий, смертельный и опасный. Кроме этого, поскольку большинство клинков хранятся в ножнах, металл также является знаком сдержанности [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Вышеперечисленная информационная нагрузка в основном относится только к металлу 乾金 / «Цяньцзинь». Это связано с тем, что в 易经 / «Книге перемен» триграмма такого металла изображена тремя соединенными горизонтальными линиями, олицетворяющими «ян» и небо. В связи с этим данный тип металла также называется 阳金 / «Янцзинь», что в переводе значит металл с положительной энергией. 阳金 / «Янцзинь» чаще всего представляет собой металлические изделия большого габарита, что требуютковки под огнем высокой температуры. В древнем Китае к таким металлам относили клинки, которыми обеспечивались военные для защиты родины, мирного населения и императорской семьи, что несло также положительное значение. Военные офицеры и генералы также являются людьми с высокой моралью, преданные своему народу и правителю, готовые пожертвовать собой для сохранения своего государства, что также несет положительный смысл [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Металл 兑金 / «Дуйцзинь» - противоположность 乾金 / «Цяньцзинь». Поскольку ее триграмма символизирует такое природное явление, как реки, верхняя горизонтальная черта не соединена, олицетворяя тем самым наличие энергии «инь». Поэтому данный металл также называется как 阴金 / «Иньцзинь», что значит металл с отрицательной энергией. Металл данного типа не имеет никаких негативных коннотаций. 阴金 / «Иньцзинь» – это в основном металлические изделия маленького размера, ювелирные украшения, которые носят девушки и женщины. Принимая во внимание вышеназванные особенности

兑金 / «Дуйцзинь» и 乾金 / «Цяньцзинь» также используются авторами анимационных произведений для описания людей. Так 兑金 / «Дуйцзинь» часто означает девушек и женщин, а 乾金 / «Цяньцзинь», в свою очередь, олицетворяет собой парней и мужчин [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Знак дерева в системе триграмм из 易经 / «Книги перемен» также проявляется двумя разными триграммами, в связи с чем дерево может называться и как 震木 / «Чжэньму» (триграмма ䷲), и как 巽木 / «Сюньму» (триграмма ䷸). Как и ранее названные знаки, дерево также олицетворяет мифическое существо 青龙 / «Цинлун» – «зеленый дракон Востока» и ассоциируется с зеленым и голубым цветами. Созвездие «Цинлун» расположено в восточной части небосвода и представляет восточное направление. Однако поскольку дерево, как и металл, имеет две триграммы, 震木 / «Чжэньму» представляет собой восточное направление, а 巽木 / «Сюньму» – западное. Стоит отметить, что в состав элемента 木 / «дерево» входят не только деревья, но и любые иные растения. Трактовка данного элемента как «дерево», обоснована тем, что в современном китайском языке 木, в первую очередь, обозначает «дерево». В классических даосских канонах «дерево» рассматривается как символ жизни и часто используется для сравнения с молодым поколением. В связи с этим в образовательной сфере очень часто используются метафоры 树苗 / «деревце» для описания детей и 园丁 / «садовник» для описания преподавателей и воспитателей [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Кроме вышесказанного, дерево играет важную роль в фэншуй – даосской практике символического освоения и организации пространства. В связи с этим деревья подразделяются также на «инь» и «ян». Деревья «инь» или так

называемые 巽木 / «Сюньму» – это деревья, из которых делаются гробы для умерших. Триграмма 巽 / «Сюнь» сама по себе символизирует «ветер» и бесконечное движение, которое приводит к «утечке» домашнего счастья и богатства. К таким деревьям относится ива, тутовник, софора японская, кипарис, тополь и сосна. Данные деревья часто используются для создания дома для умершего (阴宅 / «дома инь»), в связи с чем их нельзя сажать вокруг жилых домов (阳宅 / «домом ян»). 震木 / «Чжэньму» – деревья с положительной энергетикой. Триграмма 震 / «Чжэнь» означает молнии и грозы. В древности молния рассматривалась как небесный гнев, наполненный более мощной положительной энергией, чем огонь. В связи с этим деревья 震木 / «Чжэньму» часто используются для создания религиозных статуй, строительства домов и накопления положительной энергетике [5000 言 , URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Знак земли представляет собой один из важнейших символов китайской лингвокультуры. С древних времен Китай – сельскохозяйственное государство. Даже в периоды бесконечных войн, сельское хозяйство занимало важную роль и для государства, и для населения. В связи с этим в системе 五行 / «пяти элементов» в отличие от других ранее названных знаков, земля не занимает какое-то конкретное направление, а находится в центре, как говорится в 易经 / «Книге перемен»: 土载四行, 土运四行 / «Земля несет остальные четыре элемента и дает им выполнять свою функцию и взаимодействовать». В соответствие с этим в китайском языке существуют такие фразы как 万物土中生 / «Все живое рождается в земле», 万物土中灭 / «Все живое угасает в земле», 土为万物之母 / «Земля – мать всех существ» и др. Как и все ранее названные знаки, земля также символизирована одним из священных существ Гоучэнь, таким же известным,

как Цилянь. В системе триграмм земля также имеет два варианта проявления: 艮土 / «Гэньту» (триграмма ☶), и 坤土 / «Куньту» (триграмма ☷). 艮土 / «Гэньту» – земля, наполненная положительной энергией «ян». К такой земле, как правило, относят землю на высоких горах, которые впитывают в себя энергию солнца. 坤土 / «Куньту», в свою очередь, представляет собой противоположность 艮土 / «Гэньту». Такая земля наполнена отрицательной энергией «инь» и, как правило, находится под поверхностным слоем. Она сырая, влажная, не освещена солнцем, скрыта ото всех, в связи с чем создается негативное восприятие. Такая земля часто описывается с помощью фразы 万物土中灭 / «Все живое угасает в земле» [5000 言, URL: <https://yijing.5000yan.com/>].

Наряду с вышеперечисленными кодами-элементами мы выделяем отдельную категорию кодов-животных. Данные коды также играют заметную роль в китайской лингвокультуре, поскольку в китайской мифологии и литературе отдельное место всегда уделялось мифологическим существам и животным, а также 妖 / «оборотням», о которых мы говорили ранее.

龙 / «дракон» как один из знаков-животных занимает важную позицию в китайской лингвокультуре. В отличие от западной традиции, где драконы часто представлены как злые существа, в Китае драконы обычно ассоциируются с благоприятием, силой и удачей. Изначально дракон был лишь созвездием восточного дворца ночного неба, как мы уже говорили ранее. В данное созвездие входило семь домов (астрологические объекты) в районе созвездий дева, весы, скорпион, стрелец: 角 / «рог», 亢 / «шея», 氏 / «корень», 房 / «покои», 心 / «сердце», 尾 / «хвост», 箕 / «веялка». Именно эти звезда соединялись в созвездие 青龙 / «Цинлун» – «зеленый дракон востока», с помощью которого определяли время и направление, предугадывали природные явления, предсказывали судьбу государства и общества, что стало важной причиной мифологизации существ и

животных. Так, например, появление и исчезновение звезд созвездия 青龙 / «Цинлун» напрямую связаны с выпадением дождя, что является значимым аспектом для такого сельскохозяйственного государства как Китай. В связи с этим древние императорские семьи в весенние и летние сезоны проводили обряды жертвоприношения драконам, чтобы получить хороший урожай. Интересным представляется то, что 青龙 / «Цинлун» классически отождествляется с элементом дерева и представляет собой жизненную энергию. Становление дракона в качестве национального символа, многие ученые соотносят с одним из первых императоров древнего Китая – Фу Си. В дополнительном томе 三皇本纪 / «Основных записях трех властителей» к летописи 史记 / «Исторические записки» китайский историк танской эпохи Сыма Чжэнь отмечает, что Фу Си имеет тело, как у змеи, а лицо, как у человека. В связи с этим, тотемом племени Фу Си был именно дракон, что затем передавалось из поколения в поколение. По этой причине дракон в сознании китайцев также отождествляется с происхождением, национальным началом. По данной причине китайцы часто именуют себя 龙的传人 / «потомки дракона», а императоры бывших династий считались сыновьями дракона, что сделало знак дракона символом императорской власти, доминирования, величия и могущества [淮南子, URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=627101&remap=gb>].

凤 / «феникс» в китайской лингвокультуре представляет собой довольно сложный символ. Изначально в образе феникса была представлена южная красная птица 朱雀 / «Чжу Цюе», которую мы также упоминали ранее в кодах-элементах. 朱雀 / «Чжу Цюе» изначально представлял собой лишь крупное созвездие в южном дворце ночного неба, который также состоял из семи домов в районе созвездий близнецов, рака, гидры, чаши и ворона: 井 / «колодец», 鬼 / «демон», 柳 / «ива», 星 / «звезда», 张 / «раскрытая сеть», 翼 / «крылья», 轸 /

«телега». Древние китайские астрономы соотносили данное созвездие с огнем, и считали, что 朱雀 / «Чжу Цюе» встречает каждую душу после смерти, и своим огнем очищает их и сопровождает их на небеса. По данной причине данный знак в сознании обычного народа античного Китая начал представлять из себя божественную птицу и соотноситься с солнцем. Как и дракон 朱雀 / «Чжу Цюе» также выступал в качестве тотема для некоторых племен древнего Китая. С появлением 山海经 / «Книга гор и морей» в образе феникса также стало рассматриваться другая мистическая птица 凤凰 / «Фэнхуан». 凤凰 / «Фэнхуан» представляет собой пару мистических птиц, где 凤 / «Фэн» – самец, а 凰 / «Хуан» – самка. В древнекитайском толковом словаре 尔雅 / «Эрья», блок 释鸟 / «Пояснение птиц» 凤凰 / «Фэнхуан» рассматривался следующим образом: 鸡头、燕颌、蛇颈、龟背、鱼尾、五彩色 / «Голова петуха, подбородок ласточки, шея змеи, спина черепахи, хвост рыбы, имеет пять цветов». Постепенно в семантическом поле 凤凰 / «Фэнхуан» доминирующим стал элемент огня, что совпадает с 朱雀 / «Чжу Цюе». Кроме этого, с развитием китайской монархии, китайские императорские семьи начали обозначать императора драконом, а императрицу – фениксом, т.е. 凤凰 / «Фэнхуан». В связи с этим 凤凰 / «Фэнхуан» утвердил статус короля птиц, что наблюдается в речевой вербализации таких идиом как 百鸟朝凤 / «Сто птиц приветствуют феникса», что говорит о важности 凤凰 / «Фэнхуан» в качестве мистической птицы в китайской лингвокультуре [山海经, URL: <https://ctext.org/shan-hai-jing/zhs>].

龟 / «черепаха» в современном китайском обществе чаще всего имеет негативную коннотацию. В рамках современного китайского языка существуют такие словосочетания как 缩头乌龟 / досл. «черепаха, которая спрятала голову в

панцирь» обр. «трус», 缩手缩脚 / «беспомощно топтаться на месте; проявлять нерешительность» и т. д. В связи с этим данное животное часто используется для сравнения с безответственными, нерешительными, робкими и трусливыми людьми. Однако изначально в образе черепахи выступало 玄武 / «Сюань» – такое же мифологическое существо, как 青龙 / «Цинлун» и 朱雀 / «Чжу Цюе». 玄武 / «Сюань» изначально изображался как гибридное существо, объединяющее черты черепахи и змеи. Как созвездие 玄武 / «Сюань У» расположено в северном дворце ночного неба, также имеет семь домов: 斗 / «ковш», 牛 / «бык», 女 / «дева», 虚 / «пустота», 危 / «гребень крыши», 室 / «палата», 壁 / «стена». В китайской мифологии существует несколько предположений о происхождении Сюань. В летописи «Шицзи» Сюань являлось вторым именем Гунь – отца одного из пяти священных императоров Яо. Гунь был первым правителем, который активно занимался проблемой наводнения. Он предложил сооружение плотин и ограничение водопотоков для предотвращения великого потопа. Его истории совместно с историями Яо о борьбе с наводнениями сформировали отдельное направление в китайской мифологии и известны большинству населения даже в современном китайском обществе. В связи с этим в древнем Китае появилась традиция приношения жертв для Сюань в целях предотвращения наводнений. Еще одна история возникновения Сюань на прямую связана с мифом о борьбе за посмертное имя императора между богами Гун Гун и Чжуан Сюй. Чжуан Сюй как один из пяти священных императоров также известен как 黑帝 / «черный властитель». Гунгун в свою очередь являлся богом воды, который был изгнан в северные края в связи с направлением наводнений на жилые массивы. В 山海经 / «Книге гор и морей» в образе Гун Гуна была змея с человеческим лицом. В борьбе за вечный трон Чжуан Сюй, одержавший победу над Гунгуном, стал изображаться небесной черепахой с длинным хвостом, заканчивающимся

змеиной головой. По данной причине черепаха также начала рассматриваться в качестве символа мудрости и всезнания. В связи с этим черепаший панцирь начал использоваться как орудие для гадания и предсказания, что затем повлияло на формирование первой китайской письменности Цзягувень – письмо на костях и черепаших панцирях [山海经, URL: <https://ctext.org/shan-hai-jing/zhs>].

虎 / «тигр» как один из знаков-животных, его формирование также соотносится к классическому образу 白虎 / «Байху» – белый тигр, который, как и 青龙 / «Цин Лун», 朱雀 / «Чжу Цюе», 玄武 / «Сюань У», является одним из мифологических существ. 白虎 / «Байху» изначально был выделен древними китайскими астрологами в качестве крупного созвездия в западном дворце ночного неба. Созвездие состоит из семи домов: 奎 / «ляжки», 婁 / «привязь», 胃 / «желудок», 昴 / «волосатая голова», 畢 / «сачок», 觜 / «черепаха», 參 / «три звезды». Поскольку созвездие расположено на западе, древнекитайские астрологи в соответствии с 易经 / «Книгой перемен» рассматривали 白虎 / «Байху» как священное животное, охраняющее западное направление, что сделало затем 白虎 / «Байху» национальным символом. Как знак 白虎 / «Байху» в основном рассматривается с положительной коннотацией. Так, например, в 易经 / «Книге перемен» западное направление соотносится с элементом металла, который в древнем Китае используется в основном для изготовления оружия. В связи с этим 白虎 / «Байху» рассматривается как символ войны и победы. По этой причине в древнем Китае на доспехах, флагах и верительных бирках военачальников всегда можно наблюдать символы тигра. Считалось, что таким образом 白虎 / «Байху» будет сопровождать воинов до конца битвы и направит их на путь победы. В разных исторических источниках 白虎 / «Байху» также

рассматривается как символ удачного правления, мира, благополучия и справедливости. Так в 孝经援神契 / «Каноне сыновней почтительности: соглашение о божественной почтительности» указывается, что 王者德至鸟兽, 则白虎动 / «Если доброта императора настолько широкая, что охватывает даже животных, то белый тигр явится с признанием». В 中兴征祥 / «Благословение государственного возрождения» отмечается, что 王者仁而不害, 则白虎见。白虎者, 仁兽也。虎而白色, 缟身如雪, 无杂毛, 啸则风兴。昔召公化行陕西之国, 白虎应焉。 / «Если правитель добрый, милосердный и справедливый, то белый тигр явится к нему. Белый тигр – благородный зверь. Он белого цвета, шерсть белая, как снег, с его ревом поднимается ветер. Ранее, когда император Чжоуской династии Чжао Гун посещал государство в Шэньси, на границе его встретил белый тигр». В отличие от дракона, который является символом императорской семьи и власти, 白虎 / «Байху» всегда был символом силы народа. В современном обществе 白虎 / «Байху» всегда встречается в паре с 青龙 / «Цинлун». Они рассматриваются в качестве божественных существ, оберегающих дом, семью и государство [中兴征祥, URL: <https://ctext.org/all-texts/zhs?filter=492548>].

麒麟 / «Ци Линь» также является одним из важнейших мифологических существ и очень часто отмечается с ранее описанными 白虎 / «Байху», 青龙 / «Цин Лун», 朱雀 / «Чжу Цюе», 玄武 / «Сюань У». Основное отличие от них заключается в том, что 麒麟 / «Ци Линь» не является олицетворением созвездия. Истоки этого мифологического создания находятся в 山海经 / «Каноне гор и морей», в котором говорится: 岷山之虚, 麒麟之所居也。其状鹿身, 马蹄, 牛尾, 红色。 / «В высоких горах Миньшань обитает Ци Линь. У него тело оленя, копыта

коня, бычий хвост, весь красного цвета». Во многих других источниках также указывается, что тело 麒麟 / «Ци Линя» покрыто драконьей чешуей, а на голове у 麒麟 / «Ци Линя» имеется рог. В китайской лингвокультуре 麒麟 / «Ци Линь» занимает важное место, поскольку это мифологическое создание напрямую связано с конфуцианской школой. Как гласят легенды, при рождении Конфуция 麒麟 / «Ци Линь» появился в округе города и трижды восклицал в качестве выражения радости в честь появления на свет священного философа. Когда Конфуций состарился, 麒麟 / «Ци Линь» также пришел попрощаться с ним, и когда Конфуций его увидел, тот сразу же понял, что скоро настанут его последние дни. По этой причине многие люди считают Конфуция воплощением 麒麟 / «Ци Линя», который хотел узнать какова человеческая жизнь. В связи с этим 麒麟 / «Ци Линь» стал символом конфуцианской школы. В 山海经 / «Каноне гор и морей» отмечается, что 麒麟 / «Ци Линь» питается только мертвыми растениями, которые умерли более трех лет. Это характеризует 麒麟 / «Ци Линя» любящим и великодушным, он не будет наносить вред другим живым существам ради своего блага, что соответствует концепции 君子 / благородного человека, предложенной Конфуцием [国家图书馆, URL: https://baike.baidu.com/reference/5574/533aYdO6cr3_z3kATPyNz6nzMyaQMtv-67PSVONzzqIP0XOpX5nyFIY-45k88Lh0HhzDspotc9wfleKwFUIF7_ARcPJxQLUjmnf-UjWtyLjn_tE4hIkA_g].

狐狸 / лисица в древнем Китае чаще всего изображалась с девятью хвостами, выступала в качестве тотема некоторых племен и рассматривалась как мифологическое существо, приносящее семейное счастье. Такое восприятие связано с тесной связью лисицы с древнекитайской астрологией. В отличие от 青龙 / Цин Лун, 朱雀 / Чжу Цюе, 白虎 / Бай Ху и 玄武 / Сюань У, лисица не имеет

своего созвездия, а является составной частью созвездия 青龙 / «Цин Лун» и отвечает за астрологический дом 尾 / «хвост». В связи с тем, что у дракона родилось девять сыновей, данный дом также начал рассматриваться и соотноситься с семейным счастьем и многодетством, что и соотнесло эти смыслы с девятихвостой лисицей. Первые записи о девятихвостой лисице были обнаружены в разных древних источниках. В 山海经 / «Каноне гор и морей» девятихвостая лисица описывается следующим образом: 又东三百里，曰青丘之山，其阳多玉，其阴多青藪。有兽焉，其状如狐而九尾，其音如婴儿，能食人，食者不蛊 / «В 300 ли на востоке есть гора по имени Цинцю. В южной части этой горы существует множество яшмовых руд, а на северной части горы можно добыть ископаемые, из которых изготавливается зеленая краска. На горе обитает существо, похожее на лисицу, у нее девять хвостов, а голос напоминает плачущего ребенка. Ест людей, если кто-то ее съест, то отныне нечистые духи не смогут его коснуться». В 吴越春秋 / «У-Юэ Чуньцю» история про девятихвостую лисицу связана с одним из трех властителей и пяти императоров – великим Юем: 禹三十未娶，行到涂山，恐时之暮，失其度制，乃辞云：“吾娶也，必有应矣。”乃有白狐九尾造于禹。禹曰：“白者，吾之服也。其九尾者，王之证也。禹娶涂山氏族一女子，谓之女娇。 / «Юй в свои тридцать лет еще не был женат. В это время он уже был в Тушань. Он очень переживал, что уже стар, и если не создаст семью, то нарушит традиции. Поэтому Юй воскликнул: «Если небо хочет, чтобы я женился, да будет ответ» [吴越春秋 , URL: <https://ctext.org/wu-yue-chun-qiu/zh>]. И после слов Юя к нему навстречу подошла белая девятихвостая лисица. Увидев ее, Юй сказал: «Белый – символ моего племени, девять хвостов – символ империи». И женился Юй на девушке

по имени Нью Цзяо из племени Тушань» [山海经, URL: <https://ctext.org/shan-hai-jing/zhs>].

Именно данные записи дали разные трактовки лисице как символу. Лисицы, обитающие на горе Цинцю, названные как 青丘狐 / Цинцюху, – представляют собой зло, коварность, лесть. Лисицы, которые живут в Тушань, в свою очередь, добрые, великодушные, благодарные. Важным элементом в современном понимании лисицы также является ее способность обращаться в человека. Данная способность впервые была указана в одном из первых древних романов 玄中记 / «Среди мистерий», написанным знаменитым автором периода восточной Цзинь (317–420 гг.) Го Пу: 狐五十岁，能变化为妇人，百岁为美女，为神巫，能知千里外事。善蛊魅，使人迷惑失智。千岁即与天通，为天狐。 / «Лисица, прожившая пятьдесят лет, может обращаться в женщину. Прожившая сто лет, обращается в красивую девушку и становится святым шаманом прорицателем, который знает все, что происходит вокруг в радиусе тысячи ли. Может околдовывать людей и управлять ими. Лисица, прожившая тысячу лет, умеет общаться с небом и землей. Таких лисиц называют небесными лисицами» [山海经, URL: <https://ctext.org/shan-hai-jing/zhs>].

На основе вышесказанного лисица чаще всего рассматривается как один из видов 妖怪 / оборотней. В классическом китайском романе 封神演义 / «Возвышение в ранг духов» девятихвостая лиса Су Дацзи соблазнила императора Шан Дисиня, а затем манипулировала им для совершения жестоких и нечеловечных действий [封神演义, URL: <https://ctext.org/fengshen-yanyi/zhs>]. Однако существует также множество историй в китайском фольклоре о том, как лисицы помогают людям, чтобы отблагодарить их за помощь. В северных регионах лисицы также являются одними из богов хранителей 五仙 / «У Сянь». Среди семейства лисиц отдельно выделяются 胡三太爷 / третий господин Ху, 胡

三太奶 / третья госпожа Ху и 黑妈妈/ черная мама. 黑妈妈 / черная мама также является божеством, принятым в даосскую религию. По этой причине в северных регионах лисица рассматривается как положительный символ, который оберегает народ, семьи и приносит счастье [张国风, 2023].

Наряду с кодами-животными выделяются коды-растения. В китайской лингвокультуре растения также занимают важную позицию и являются символами, отражающими национально-ценностные смыслы китайского народа. Это связано, в первую, с тесными отношениями между человеческим обществом и природой, что упоминается в любой китайской философской школе.

Особое внимание природе уделяется в конфуцианстве и даосизме. Первые считают, что человеческое общество существует в природе: 有天地，然后有万物；有万物，然后有男女/ «Появились небо и земля, затем они породили все природные элементы; а природные элементы породили людей» [周易, URL: <https://www.163.com/dy/article/EBN2903E0528KRKP.html>]. В связи с этим природа для человечества – «родители», благодаря которым человеческая цивилизация развивается и продвигается вперед. В даосской школе говорится о том, что 人法地，地法天，天法道，道法自然/ «человек подражает земле, земля подражает небу, небо подражает Дао, а Дао функционирует естественно по своему направлению», что делает природу наивысшим состоянием к которому следует стремиться [там же]. В данном контексте Дао – путь, судьба каждого существующего феномена, которая по мнению Лао Цзы функционирует естественно, в соответствии с законами природы. Исходя из данной концепции формируется главная философская идея даосизма – 无为 / недеяние. Кроме того, природа в китайской лингвокультуре, особенно в античные периоды, часто обожествлялась. Под влиянием данных аспектов растения в качестве представителей природы часто рассматривались как олицетворения абстрактных феноменов.

Среди растений, в первую очередь, следует выделить деревья, которые составляют один из важных природных элементов 木 / «дерево». Они имеют очень тесную связь с даосской школой и религией. Во многих источниках указывается, что Лао Цзы путешествовал по миру на 青牛 / зеленом быке, который также присутствует в обожествленном образе Лао Цзы. Во многих даосских канонах говорится о том, что 青牛 / зеленый бык Лао Цзы по своей сути есть долгоживущее дерево, превратившееся в образ быка. В классическом произведении 玄中记 / «Среди мистерий» также можно обнаружить аналогичное описание 青牛 / зеленый бык: 千年木精为青羊, 万年木精为青牛, 多出游人间/ «дерево, прожившее тысячу лет обращается в зеленого козла, а дерево, прожившее десять тысяч лет, обращается в зеленого быка и путешествует по человеческому миру» [郭 璞 , URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=627101&remap=gb>]. В даосской практике символического освоения и организации пространства «Фэншуй» деревья также являются основными предметами декорации, с помощью которых притягивается и балансируется энергия. Однако, несмотря на положительную сторону деревьев, они, как и любые другие элементы, в «Фэншуй» делятся на так называемые 阳木 / «янму» и 阴木 / «иньму». 阳木 / «янму» – деревья, притягивают энергию «ян», поэтому их часто рассаживают вокруг жилых домов, поскольку считается, что живым людям нужна именно положительная энергия. 阴木 / «иньму» в свою очередь притягивают энергию Инь, т.е. отрицательную энергию. В связи с этим их часто сажают вокруг кладбищ, так как люди, попавшие в потусторонний мир, не могут принимать положительную энергию. Если потомки хотят, чтобы их предки жили хорошо в загробном мире, то нужно, чтобы вокруг их 阴宅 / «дома Инь» были посажены 阴木 / «иньму», которые не только будут скапливать

отрицательную энергию, но и защищать 阴宅/ «дом Инь» от положительной энергетики. Так, к 阴木/ «иньму» относят такие породы деревьев как 松树/ «сосна», 柏树 / «кипарис», 槐树 / «софора», 榆树 / «ильм» и 桧树 / «можжевельник». Данные породы деревьев обитают в более прохладных климатических условиях, не особо нуждаются в солнечном свете и часто привлекают разных насекомых. 松树 / «сосна» и 柏树 / «кипарис» встречаются на кладбищах или вокруг кладбищ, так как способствуют централизации отрицательной энергетики Инь. 榆树 / «ильм» и 桧树 / «можжевельник» часто сажают вокруг религиозных храмов или храмов предков, чтобы сбалансировать энергетику Ян. 槐树 / «софора» среди данных деревьев считается наиболее сильной в привлечении отрицательной энергетики Инь, что проявляется в самом названии дерева: иероглиф 槐 представляет из себя комбинацию ключей 木 / «дерево» и 鬼 / «дух» [国学周易风水 , URL: <https://www.163.com/dy/article/EBN2903E0528KRKP.html>].

Наряду с вышеназванными деревьями также выделяются еще три породы деревьев, которые нежелательно сажать вокруг жилого дома. Эти породы впервые были указаны в записях 义山公录 / «Ишань Гун Лу»: 前不栽桑, 后不栽柳, 院中不栽鬼拍手 / «не сажайте тутовник с передней стороны дома, иву с задней стороны, а тополь – во дворе» [там же]. 桑树/ тутовник в китайском языке созвучен с иероглифом 丧 / «потеря». Считается, что входная дверь в дом является основным входом для положительной энергетики, удачи и богатства. Если посадить 桑树/ тутовник перед домом рядом со входной дверью, то дерево не только перегородит вход, но и привлечет в жилой дом отрицательную энергетику, что привлечет к потерям имущества, удачи, здоровья и т.д. 柳树/ «ива», в свою очередь, часто используется для изготовления таких религиозных

предметов как 招魂幡 / «флаг для вызова духов» и 哭丧棒 / «палок для плача», которые часто ставятся возле могилы. В связи с этим посадка 柳树 / «ивы» в жилом доме также считается неблагоприятным. Что касается 杨树 / «тополя», данную породу также называют как 鬼拍手 / «похлопывание призраков». Такое название дерево получило в связи с тем, что у него много листьев, которые шуршат на ветру, создавая звук похожий на хлопки ладоней. По данной причине 杨树 / «тополь» также не рекомендуется для содержания в жилом доме.

К 阳木 / «Янму», в свою очередь, относятся те деревья, которые имеют прямые крепкие стволы и ярко-зеленые листья. Такие деревья обычно обитают в более теплых климатических условиях, любят солнечный свет и обладают возможностью цветения и/или оплодотворения. Так, к 阳木 / «Янму» относят такие породы как 桃 / «персиковое дерево», 李 / «сливовое дерево», 梅 / «абрикосовое дерево» и 樱 / «вишневое дерево». Эти деревья символизируют жизненную силу и жизненный цикл. По этой причине наличие данных деревьев в жилом доме приносят силу, энергию и стимулируют рост и развитие. Кроме этого, 桃 / «персиковое дерево» также является деревом, из которого изготавливаются деревянные мечи и топоры, которые используются даосскими монахами при ритуальных обрядах для изгнания призраков и нечистых духов. Однако стоит отметить, что значения деревьев могут варьироваться в соответствии с контекстом и ситуацией применения. 阳木 / «Янму» не всегда имеет положительную коннотацию, а 阴木 / «иньму» – не всегда отрицательное [国学周易风水, URL: <https://www.163.com/dy/article/EBN2903E0528KRKP.html>].

Наряду с деревьями среди знаков-растений также выделяются 花 / «цветы» и 草 / «травы». В китайской лингвокультуре они являются символом здоровья и

жизненной силы, так как очень часто используются в китайской медицине. В связи с этим данные растения начали соотноситься в древнем Китае с разными стремлениями и желаниями людей к прекрасной, спокойной жизни.

花 / «цветы» в качестве знака имеют тесную связь с китайской культурой, что проявляется в первую очередь в названии государства. В полном наименовании Китая на китайском языке 中华人民共和国 стоит выделить иероглиф 华 / «хуа», который используется в другом, не официальном, древнем названии Китая как 华夏 / «Хуася». Сам иероглиф 华 в современном китайском языке понимается как «роскошный, великолепный, прекрасный, изящный» и др. Однако в 甲骨文 / «надписях на костях и черепаших панцирях» (XIV - XI вв. до н. э.), этот иероглиф по написанию представлял собой раскрывающийся цветок. По данной причине первый смысл данного иероглифа – цветы. Использование его в древнем названии 华夏 / «Хуася» характеризует Китай того времени страной тепла, где в году всегда было лето и цвели цветы. Кроме этого, 花 / «цветы» также являются знаком развития. Так, эпоху ста школ в древнем Китае (770–220 гг. до н. э.) называют как 百花争鸣, 百家齐放, что буквально переводится как «цветение ста видов цветов, развитие ста философских школ».

Как особенный символ 花 / «цветы» также наблюдаются в разных религиях Китая. Так, например, лотос, встречающийся в даосской и буддийской религиях, является одним из священных цветов. Это обосновано особенностями данного цветка, что хорошо описано в произведении 爱莲说 / «О любви к лотосу» китайского философа династии Сун Чжоу Дуньи: 予独爱莲之出淤泥而不染, 濯清涟而不妖, 中通外直, 不蔓不枝, 香远益清, 亭亭静植, 可远观而不可亵玩焉 / «Я так люблю один только лотос — за то, что из грязи выходит, но ею отнюдь не замаран, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает; его стебель

пуст внутри, но прям снаружи, без сплетающихся вьющихся корней и боковых веток. Он спокойно и прямо стоит в воде, а его свежий аромат распространяется вдаль. Им можно только любоваться издалека, но нельзя приближаться к нему и развлекаться им» [周敦颐, URL: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_ec958055aad1.aspx]. В конце произведения Чжоу Дуньи характеризует лотос следующим образом: 莲, 花之君子者也 / «Лотос – благородный муж среди цветов» [там же]. В связи с этим лотос также используется для описания благородных людей, которые имеют высокие моральные качества и придерживаются своего принципа. С аналогичным смыслом также можно выделить 兰花 / «Орхидеи». В китайской лингвокультуре эти цветы часто символизируют благородство. Это связано с тем, что 兰花 / «орхидеи» очень просто выращивать. Они растут в любых условиях и известны своим приятным и утонченным ароматом. Поэтому эти цветы и почитаются как «цветы благородия» / 君子兰. Кроме вышеназванных цветов существуют также ряд иных, например, 菊花 / «хризантема» в китайской лингвокультуре символизирует отречение от мирской славы, благородство и элегантность. Это связано с тем, что 菊花 / «хризантемы» цветут в основном в конце осени, когда все остальные цветы уже опали. Они упорно раскрываются в суровых погодных условия и радуют глаза людей своей красотой. В связи с этим 菊花 / «хризантема» – символ, олицетворяющий дух самоутверждения и самоуверенности. 梅花 / «цветы сливы», в свою очередь, часто воспринимаются как знак гордости и неприступности, поскольку они цветут зимой. Они чаще всего демонстрируют свою стойкость и неукротимость, в связи с чем отождествляются также с символом благородного характера и стойкой воли. Стоит также отметить 牡丹 / «пион» который известен в Китае как 花中之王 / «король цветов» и является государственным цветком Китая. Это связано с тем,

что 牡丹 / «пион» из-за своих крупных и красивых бутонов и красочных оттенков символизирует в китайской лингвокультуре богатство и роскошь. Очень часто данный вид цветов используется в качестве декора и украшения во время традиционных праздников, таких как Китайский Новый Год Чунцзе и др. Особое место среди знаков-цветов занимают 桃花 / «цветы персика». Это в первую очередь связано с 桃木 / «персиковым деревом», о котором мы говорили ранее. В связи с тем, что 桃木 / «персиковое дерево» является деревом с сильной энергией «ян», его цветы также предстают положительным символом, способным оберегать дом от нечистых сил и духов. Кроме этого 桃花 / «цветы персика» также являются символом любви и бракосочетания [郁泓, 2024].

草 / «травы» в качестве знака также играют немаловажную роль в китайской лингвокультуре. Говоря о травах, в первую очередь в сознании представителей китайской лингвокультуры появляется образ 药草 / «лекарственных трав» которые занимают важное место в традиционной китайской медицине и рассматриваются как основа китайской фармакологии. Формирование классической китайской медицины многие китайские ученые соотносят с легендой об императоре Шэньнун – одного из трех властителей и пяти императоров, который опробовал сто видов лечебных трав и составил первые фармакологические записи. Рассматривая 药草 / «лекарственные травы» как символы, они включают в себя идеи китайской философии, политики и искусства войны. Так, в китайской фармакологии 药草 / «лекарственные травы» разделяются на четыре категории: 寒 / «холодные», 热 / «горячие», 温 / «теплые», 凉 / «прохладные». Использование 药草 / «лекарственных трав» должно соответствовать конфуцианской концепции 中和 / «гармонии». В связи с этим основное правило китайской фармакологии – это концепция китайской

политической теории 君臣佐使 / «государь, министр, их помощники и посланцы», разделяющая четыре категории трав в препарате на главные, второстепенные и вспомогательные травы [神农本草经 , URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=580853&remap=gb>].

Рассмотрим подробные интерпретации 药草 / «лекарственных трав» на конкретных примерах. Наиболее известными 药草 / «лекарственными травами» принято считать 石斛 / «дендробиум», 雪莲 / «соссюрея», 人参 / «женьшень», 茯苓 / «гриб фулин», 灵芝 / «гриб линчжи» и 冬虫夏草 / «кордицепс китайский» [温玉波, 李海涛, 2016].

石斛 / «дендробиум», знакомый еще как «шиху», славится своей жизненной силой, так как он способен выживать и размножаться на скалах. В традиционной китайской медицине он широко используется для очищения организма от токсинов и помогает восстановить желудок. В связи с этим 石斛 / «дендробиум» в китайской лингвокультуре символизирует жизненную силу, восстановление и очищение.

雪莲 / «соссюрея» в дословном переводе – «снежный лотос». Такое название данное растение получило в связи с тем, что растет на холодных вершинах гор. Поэтому 雪莲 / «соссюрея» также известна как 雪域灵花 / «духовный цветок снежных районов» и часто символизирует чистоту, элегантность и упорство.

人参 / «женьшень» в китайской лингвокультуре называют как 人间仙草 / «земная божественная трава». Это связано с тем, что форма женьшеня напоминает человеческую фигуру. Он считается лучшим средством для восполнения энергии, укрепления селезенки и желудка. Поэтому женьшень часто используется в качестве символа долголетия, здоровья и жизненной силы.

茯苓 / «гриб фулин» в традиционной китайской медицине считается 百草之长 / «старшим среди трав» и часто используется для 清热化湿 / «удаления жара и рассеивания влаги» в человеческом организме, укрепляет селезенку и способствует лечению эмоционального расстройства и беспокойства. 茯苓 / «гриб фулин» часто рассматривается в качестве знака свежести и спокойствия. Он обычно растет в нижней части ствола сосен и помогает им в очищении от вредных древесных веществ. Таким образом, 茯苓 / «грибы фулин» формируют гармоничную связь с сосной, что также делает данное растение символом мира и гармоничности.

灵芝 / «гриб линчжи», как и 人参 / «женьшень», известен в китайской лингвокультуре как 不死药 / «священная трава бессмертия». Применяется в традиционной китайской медицине для укрепления иммунитета, улучшения памяти и общего здоровья. Как гласят легенды, первый император Циньской империи Цинь Шихуан в поисках бессмертия принимал именно данное лекарственное растение. Поэтому 灵芝 / «гриб линчжи» в китайской лингвокультуре символизирует не только стремление людей к долголетию и здоровью, но и имеет мифологическую окраску.

冬虫夏草 / «кордицепс китайский» в дословном переводе – «зимний червь, летняя трава». Данная трава представляет собой симбиоз растения и насекомого. В зимнее время некоторые гусеницы шелкопряда заражаются семенами кордицепса, в результате чего формируется симбиоз 冬虫夏草 / «китайского кордицепса». В летнее время гусеница погибает и из нее затем вырастает само лечебное растение. Ценность 冬虫夏草 / «китайского кордицепса» отображается не только в его лечебных свойствах, но и в его особенном способе роста, символизирующим жизненный цикл. Таким образом 冬虫夏草 / «китайского кордицепса» – символ здоровья и перерождения.

Коды-предметы / 东西 также несут особые смыслы. Данная специфика обоснована концепцией древних философских школ о гармонии энергии и энергетического поля между индивидом и его окружающей средой. По этой причине при создании самого наименования 东西, дословно переводящегося как «восток и запад», древние представители китайской лингвокультуры ссылались на ориентацию в окружающем мире. Выбор данных направлений для обозначения предметов связан, в первую очередь, с тем, что восток и запад символизируют элементы металл и дерево. В отличие от огня (юг) и воды (север), металл и дерево имеют материальное тело, из которого можно сделать то или иное изделие. Другой важной причиной выбора данных лексем является то, что в период древнего Китая товарооборот со странами вокруг реализовывался через шелковый путь, который начинался в Китае (восточная часть) и заканчивался западными царствами. На основе вышесказанного, в рамках данного модуля выделяются такие знаки как украшения, кухонные приборы, а также ритуальные предметы [汉典, URL: <https://www.zdic.net/hans/%E4%B8%9C%E8%A5%BF>].

装饰品 / «украшения» тесно связаны с энергией человека, в связи с чем обладают в основном положительной коннотацией. В рамках настоящего исследования мы выделяем 冠 / «гуань», 笄 / «цзи», 扇 / «веер», 佩 / «подвеска», 牌 / «табличка».

冠 / «гуань» и **笄** / «шпилька» являются наиболее важными головными уборами для древнекитайского общества, поскольку представляют собой символ социального и семейного статуса. В древнем Китае существовал обряд признания совершеннолетним, который подразделяется на 冠礼 / «гуаньли» и 笄礼 / «цзили». Так молодые люди при достижении совершеннолетия проходят обряд 冠礼 / «гуаньли», получая 冠 / «гуань». В одном из канонов китайских ритуалов 礼记 / «Ли Цзи» данный обряд для молодых людей из семей

аристократов описывается следующим образом: 初加緇布冠; 再加皮弁冠并配剑; 三加爵弁冠 / «в первую очередь надевается черный тканевый гуань; затем надевается гуань из белой оленьей кожи и мечь; после надевается аристократический гуань». Для молодых людей из обычных семей эта процедура упрощена, надевается только черный тканевый 冠 / «гуань». Для членов императорской семьи процедура усложняется на один этап. Молодому принцу нужно надеть 衮衣 / «гуньи» – парадную императорскую одежду и 冠冕 / «гуаньянь» – тиару. Таким образом, 冠 / «гуань» представляет собой символ социального статуса и иерархии, так как у представителей разных социальных слоев разный 冠 / «гуань» [礼记, URL: <https://ctext.org/text.pl?node=81932&if=gb&show=parallel&remap=gb>].

笄礼 / «цзили», в свою очередь, представляет аналогичный обряд для молодых девушек и является не только обрядом достижения совершеннолетия, но и знаком, того что девушка готова к свадьбе. Поэтому очень часто 笄礼 / «цзили» проводится после того, как девушке приходит 婚书 / «брачное письмо». Бывают случаи, когда девушка достигает совершеннолетия, не выходя замуж. По этой причине само украшение 笄 / «шпилька» также разделяется на два вида: 钗 / «двойная булавка» и 簪 / «булавка». 钗 / «двойную булавку» чаще всего носят девушки обрученные, так как данное украшение состоит из двух отдельных частей, которые могут стыковаться друг с другом, что символизируют крепкие взаимоотношения молодой пары. Само украшение должно быть подарено семьей жениха, которая также принимает участие в 笄礼 / «цзили». 簪 / «булавка», в свою очередь, представляет собой одно целое украшение, которое вручается девушке, не вышедшей замуж. Вручение девушке 簪 / «булавки», которой также пользуются мужчины признает индивидуальность,

образованность и начитанность девушки. В современном обществе 钗 / «двойная булавка» и 簪 / «шпилька» унаследовали данные значения. В связи с этим первое трактуется как теплые и крепкие отношения между супругами, а второе – символ образования и эрудиции [仪礼, URL: <https://ctext.org/yili/zh>].

Другим символом образованности является 扇 / «веер». В древнем Китае 扇 / «веер» часто использовался как важный атрибут. Поэтому в китайском этикете 扇 / «веер» часто означает уважение и почтение. В связи с этим имеются строгие требования к использованию 扇 / «веера». По этой причине 扇 / «веер» в китайской лингвокультуре становится неотъемлемым предметом ученых, философов и чиновников. Это не только связано с тем, что 扇 / «веер» – символ этикета, но и с тем, что он символизирует социальный и материальный статус владельца. Например, веера, которые использовались представителями аристократии и членами императорской семьи, обычно изготавливались из драгоценных материалов, таких как слоновая кость, драгоценные камни, золото, серебро, ценная ткань и др. На самих 扇 / «веерах» писались стихи и картины, которые также несли определенный смысл. 扇 / «веер» также выступает в качестве средства для выражения чувств и мыслей индивида, которые он не может выразить словами. Открытие и закрытие 扇 / «веера» символизируют изменения чувств людей, что сохранилось и в современном обществе. Так, например, раскрытие веера означает радость и открытость к общению, а закрытие веера означает размышление, меланхолию или нежелание общаться. Таким образом, 扇 / «веер» – это, в первую очередь, символ знания этикета и образованности, который также можно трактовать как способ выражения имплицитных эмоций. Открытие и закрытие веера аллегорически обозначают взлеты и падения в жизни [杨祥民, 2007].

Еще одним значимым украшением в китайской лингвокультуре является изделие из яшмы, зачастую 佩 / «**поясная подвеска**» и 牌 / «**табличка**». В древнем Китае данные украшения часто изготавливались из нефрита или яшмы, названные китайским иероглифом 玉, которое считается одним из 九宝 / «**девяти сокровищ**». В Конфуцианстве 玉 / «**яшма**» чаще всего представляет собой символ нравственности и духовности. Конфуций сравнивал яшму с добродетелем из-за ее чистоты, твердости, красоты. В китайской народной медицине считается, что 玉 / «**яшма**» обладает целебными свойствами, которые улучшают энергетику человека и циркуляцию крови, что прослеживается в народном сказании: 人养玉, 玉养人 / «**Человек питает яшму, а яшма – человека**» [上 海 市 民 族 和 宗 教 事 务 局 , URL: https://mzzj.sh.gov.cn/2021xwzx_rdyw/20231127/54397370611649e5a0f28cab15df81f.html].

佩 / «**подвеска**» и 牌 / «**табличка**», изготовленные из 玉 / «**яшмы**» также наделены особым смыслом. Они не только являются символами статуса и положения, но и выступают в качестве символов защиты и благословения, в связи с чем они часто преподносились в качестве подарков, символизирующих хорошие пожелания. Стоит отметить, что 玉牌 / «**яшмовые таблички**» являются более серьезными украшениями. В древние времена с их помощью выражался авторитет и статус, т.к. они в основном дарились императором важным чиновникам или генералам как подтверждение их статуса. Таким образом эти украшения становились символом императорской власти, так как сами таблички содержали определенные поручения императора. Сегодня и 玉佩 / «**яшмовая подвеска**», и 玉牌 / «**яшмовая табличка**» рассматриваются как обереги, которые обычно дарятся родителями. На самих украшениях также могут быть вырезаны в соответствии с фэншуй определенные узоры, виды, или даже даосские или

буддийские боги хранители [陈 卫 江 , URL: <https://www.dashiyudiao.com/news/7106.cshtml>].

Среди кодов-предметов также выделяются 餐具 / «столовые приборы», что обосновано гастрономической культурой Китая. Еда в китайской лингвокультуре играет важнейшую роль, что подтверждается фразой 民以食为天 / «для народа пища – самое главное». В связи с этим гастрономия и кулинария представляют собой довольно разнообразную сферу быта, в которую входят не только привычки питания, но и способы приготовления, особенные традиции и обряды. Появление такого большого спектра явлений в китайской гастрономии связано с разделением Китая на разные регионы, что привело к формированию восьми разных кухонь, породивших множество разных традиций. В рамках данного кода мы выделяем такие основные знаки, как 筷子 / «палочки», 陶瓷餐具 / «фарфоровая посуда», 锅 / «кастрюли и сковороды».

筷子 / «палочки» в древнем Китае назывались 箸 / «чжу» или 桮 / «цзя», что можно проследить в классическом китайском каноне обрядов и ритуалов 礼记 / «Ли Цзи»: 羹之有菜者用桮 / «Если в похлёбке есть овощи, то едят палочками цзя» [礼 记 , URL: <https://ctext.org/text.pl?node=81932&if=gb&show=parallel&remap=gb>]. Появление 筷子 / «палочек» связаны с легендами и такими историческими личностями, как Да Юй и Цзян Цзя. Однако в действительности, появление палочек связано с развитием гастрономии, а также классической китайской философии. Так, палочки стали знаком репрезентации концепции 天人合一 / «единство Неба и человека», в соответствии с которой палочки – две составные части одного целого, символизирующие «инь» и «ян». Во время использования палочек, палочка «ян» находится сверху и является доминирующей. Палочка «инь»

расположена снизу и является вспомогательной. Интересным является то, что положение палочек часто меняется, поскольку обе палочки одинаковые, и сложно запомнить, какая была сверху, какая снизу. Это также является символом того, что «инь» и «ян» не постоянны, они порождают друг друга и становятся друг другом. Помимо этого, палочки символизируют небо и землю. В древнем Китае считалось, что небо круглое, а земля квадратная, в связи с этим сторона, за которую держатся – квадратная, а сторона, которая касается пищи – круглая. Кроме того, длина палочек – 23 см. В классической китайской системе измерения это семь цуней и шесть фэней, что символизирует семь чувств и шесть эмоций человека. Таким образом, 筷子/ «палочки» представляют собой символ гармонии между человеком и миром [央视网, URL: <https://www.cctv.com/geography/zgf/html/1231/index.html>].

陶瓷餐具 / «фарфоровая посуда» в китайской лингвокультуре также имеет множество значений. История формирования технологии по производству керамических изделий началась еще в каменные века, когда древнее население использовало земленую смесь для изготовления разных сосудов и посуды. Как и китайская живопись, фарфор представляет собой одно из наиболее классических и традиционных направлений китайского искусства. В одном из древних классических источников 周礼 / «Чжоуские ритуалы» 陶瓷餐具 / «фарфоровая посуда» называлась 器 / «инструментом» т.к. использовалась, в первую очередь, в ритуальных обрядах. Данные обряды были важным способом общения и взаимодействия в древнем Китае между людьми, богами и предками на том свете. Таким образом на 陶瓷餐具 / «фарфоровой посуде» раскладывались жертвенные предметы, такие как приготовленные мясные блюда, рисовое вино, цветы и фрукты. При этом существовали также строгие правила и нормы использования фарфоровой посуды, обеспечивающие правомерность и серьезность ритуала. В связи с вышеуказанным 陶瓷餐具/ «фарфоровая посуда», рассматриваемая как

ритаульный инструмент, демонстрирует собой почтение и уважение людей к богам и предкам. С развитием технологии производства фарфоровая посуда перестала быть чем-то особенным и начала использоваться как обычные столовые предметы. Однако в связи с наличием множество правил и норм использования 陶瓷餐具 / «фарфоровой посуды» в обрядах, это привело к формированию сложной системы этикета в подаче и приеме пищи. Во время серьезных мероприятий каждому гостю положено шесть столовых приборов: тарелка, чаша, стакан для воды, стакан для рисового вина, ложка и палочки. Чаще всего чаша стоит справа от тарелки, стаканы над тарелкой, а ложки и палочки рядом с чашей и тарелкой на специальных подставках. Во время приема пищи тарелку нельзя перемещать или крутить, чашу нельзя ставить на тарелку. Хозяин не может поставить гостю битую или некрасивую посуду, а гость не может переполнять тарелку едой и оставлять еду в тарелке. Посуда в данном контексте рассматривается как средство связи гостя с хозяином и является символом взаимного почета. Любое использование посуды, не соответствующее этикету, нарушает связь между гостем и хозяином [黄生发, 张建国, 2020, URL: <https://www.yadao8.com/taocizhishi/4376.html>].

锅 / «кастрюли и сковороды» также имеют глубокую и символическую значимость в китайской лингвокультуре. Во многих древних источниках 锅 / «кастрюли и сковороды» рассматриваются как важные инструменты готовки и неотъемлемые атрибуты домашнего очага, символизирующие богатство, семейное единство, благополучие и процветание. В связи с этим 锅 / «кастрюли и сковороды» также часто используются во время важных семейных событий. В древнем Китае 锅 / «кастрюли и сковороды» представляли собой разновидность одного из символов власти – 鼎 / «треножника», который активно использовался в приготовлении еды для императорской семьи и государственных чиновников. Придание политического смысла 鼎 / «треножнику» было в период династии

правления Чжоу. Причиной этому является легенда о создании девяти золотых 鼎 / «треножников» Великим Да Юем после его покорения девяти областей древнего Китая. В каждой области Великий Да Юй оставил один золотой треножник, символизирующий императорскую власть. Таким образом, 锅 / «кастрюли и сковороды» как упрощенный формат 鼎 / «треножника», в основном использовались обычным населением и символизировали собой почтение к императорской власти. Особая роль 锅 / «кастрюль и сковород» проявляется в религиозных обрядах и церемониях. Их функция в древних ритуалах жертвоприношения заключается в варки и приготовлении блюд для жертвования, что символизирует почтение и благодарность людей перед небом и землей. По данной причине было сформировано представление о том, что через приготовление пищи 锅 / «кастрюля и сковорода» впитывают энергию «инь» и «ян» между небом и землей и обогащают пищу питательными веществами. В современной китайской лингвокультуре 锅 / «кастрюля и сковорода» рассматриваются как средство объединения энергии в одно целое, что делает их символами семейного единства и человеческих отношений [网 易 , URL: <https://www.163.com/dy/article/GPO774E30552J9D8.html>].

Цветовой модус

Коды, принадлежащие данному модусу, как и символный модус, выполняют важную функцию в конструировании анимационного знака. Однако в связи с широким семантическим полем кодов данного модуса, их декодирование требует более точной конкретизации, что возможно только при взаимодействии с кодами других модусов. Коды данного модуса можно разделить на коды нейтрального оттенка, коды теплого оттенка и коды холодного оттенка.

Коды нейтрального оттенка включают в себя три цветовых знака: белый, черный, серый.

白 / «белый цвет» в китайской лингвокультуре трактуется разнопланово. С одной стороны, это – чистый, бескорыстный, безмятежный, благородный, искренний. Он ассоциируется в сознании китайского народа с лунным светом и снегом. В языке данное значение закрепляется лексической единицей 清白 / «чистое, невинное происхождение или жизнь человека». Также белый цвет ассоциируется с рассветом: «雄鸡一声天下白» / «Со звуком петуха наступает рассвет» [李贺, URL: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_fe8e6c55ae94.aspx], где автор указывает не только на новый день, но и новое начало, новые надежды. Однако, с другой стороны, классическое понимание «белого цвета» – это знак смерти. Тем не менее, даже в рамках классической китайской философии понимание белого цвета неоднородно. Так, например, в первичной системе «Иньян» белый цвет представляет собой энергию «ян» и является противоположностью черному. Однако в системе пяти элементов белый цвет ассоциируется с западным направлением, запечатлен в виде белого тигра 白虎 / «байху», обозначается элементом 金 / «железо, металл» и соответствует осеннему сезону. В трактатах книги перемен «Ицзин» белый цвет тесно связан со смертью и противостоит синему цвету 青, который является знаком жизни. В китайской опере актеры, играющие хитрых и коварных исторических героев, чаще красят лица в белый цвет 白脸 / «байлянь». В бытовом дискурсе также существует фраза 唱白脸 / «чанбайлянь», которая понимается как «изображать из себя злодея» [搜狐, URL: https://www.sohu.com/a/705845127_121106842].

黑 / «черный цвет» – один из наиболее важных цветов китайской лингвокультуры, обозначаемый разными знаками 玄 / «сюань», 墨 / «мо», 乌 /

«у». Основатель даосской философской школы Лаоцзы считал черный цвет серьезным и спокойным. В связи с чем даосская философская школа выбрала черный для обозначения ключевой даосской концепции – 道 / «путь», что сделало черный цвет символом даосской школы и основным цветом одежды даоссов. Даже когда изменились основы даосской школы в период династии Мин (1368–1644 гг. н.э.), основным цветом даосской школы стал темный цвет, названный 玄青 / «черно-синий». Однако стоит отметить, что в даосской религии черный цвет также трактуется как 阴 / «инь» и отождествляется со всеми его значениями – «темный, холодный, скрытый; смерть, загробный мир, отрицательная энергия». При этом, согласно «Книге перемен», черный цвет еще обозначает элемент воды 坎水 / «каншуй», из-за чего стал государственным цветом династии Цинь (221–207 гг. до н.э.), поскольку в то время древний Китай страдал от засухи. Кроме того, черный цвет также соотносился древними астрологами с ночным небом, в котором сверкали звезды и которое невозможно было разглядеть и понять. На основе вышесказанного, черный цвет, в первую очередь – символ мудрости, всего мистического, загадочного и неизвестного, в связи с чем черный цвет также рассматривается как опасность, а 道 / «путь», который символизируется им, как опасный процесс познания своей судьбы [澎湃, URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2373175].

灰 / «серый цвет» – в отличие от белого и черного цветов, являющихся крайними цветовыми проявлениями, представляет собой промежуточный и мирный цвет, смешанный на основе белого и черного цветов. В связи с этим его трактование двусторонне. С одной стороны, он трактуется как цвет гармонии и представляет собой нейтральный цвет. Он не чрезмерно тусклый, как черный, или светлый, как белый. По данной причине серый цвет соотносится с такими важными моральными качествами китайской народности, как скромность и уступчивость, обусловленные особенностью коллективизма китайской культуры.

Принято считать, что люди не должны проявлять себя и всегда быть на виду, даже если они способны и талантливы. По данной причине при реализации своих целей представители китайской культуры очень часто не торопятся и часто продумывают все пошагово, выполняя каждую стадию постепенно. В связи с этим в китайском языке существуют такие фразы, как 徐徐图之 / «медленно и постепенно реализовывать что-либо», 欲速则不达 / «хочешь поскорее – не достигнешь цели», 步步为营 / досл. «на каждом шагу закреплять свои позиции», обр. «действовать взвешенно, постепенно». По данной причине серый цвет также символизирует терпение, сдержанность и предусмотрительность. Однако в юридической и социологической сферах серый цвет в соответствии со своими особенностями рассматривается как символ 混沌 / хаоса [网易, URL: <https://www.163.com/dy/article/J3LS1GV605199DKK.html>].

Коды теплого оттенка включают в себя два основных цветовых знака: красный и желтый.

红 / «красный цвет» также играет важную роль в китайской лингвокультуре. Считалось, что восход солнца и наступление белого дня приносит безопасность, изгоняет всю нечистую силу и обеспечивает жизненный процесс всего живого. По данной причине в древнем Китае довольно часто в ночное время использовался огонь для создания искусственного белого дня. В связи с этим красный цвет рассматривается как символ белого дня и огня и несет такие значения, как безопасность, спокойствие, счастье, благополучие, тепло, надежда и жизненная сила. Также красный цвет является символом императорской власти. Начиная с периода династии Тан (618–907 гг.) красный и желтый цвета стали императорскими цветами. Существует также выражение 红墙绿瓦 / «красные стены и зеленые черепицы», описывающее требования к императорским постройкам и дворцам. В современном Китае красный цвет также рассматривается как истинный цвет Китая и коммунистической партии, в

связи с чем считается священным. Однако в некоторых контекстах красный цвет интерпретируется негативно, т.к. ассоциируется с ликорисом – видом цветов, растущих на берегах ада и рассматривается как символ уничтожения. В связи с этим красный цвет также используется в качестве символа предупреждения и предостережения [安徽理论网, URL: http://ll.anhuinews.com/wszj/202310/t20231025_7184101.shtml].

黄 / «желтый цвет» в китайской лингвокультуре также имеет обширное семантическое поле. В первую очередь, он символизирует одного из трех владык и пяти императоров 皇帝 / «Хуанди», победившего древнекитайского бога войны 蚩尤 / «Чию» и основавшего китайскую цивилизацию. По данной причине 黄色 / желтый цвет стал затем цветом китайской монархии. Разные философские школы также рассматривали желтый цвет наравне с черным в качестве символа образованности и интеллекта. По данной причине многие образовательные учреждения древних времен использовали элементы декора желтого цвета. В соответствии с 易经 / «Книгой перемен» желтый цвет – цвет элемента земли. Люди, чьи 八字 / «циклические знаки рождения» соотносятся с элементом земли, чаще всего честны, верны и покорны, в связи с чем желтый цвет также стал знаком данных моральных качеств. Позднее желтый цвет получает другую трактовку, рассматриваясь в качестве цвета китайского народа и китайского духа. В языке существует также идиома 炎黄子孙, что в прямом переводе означает потомков первых китайских императоров Яньди и Хуанди. Тем не менее, несмотря на то что желтый цвет имеет довольно обширный список положительных смыслов, он также содержит в себе информацию отрицательного характера. Так, например, в китайской буддийской религии данный цвет трактуется как скорбь и печаль при потере близкого человека. В бытовом дискурсе «желтый» также используется для выражения неудачи и провала. Часто желтый цвет используется в значении старости, например, в

идиоме 人老珠黄 / «старый человек как пожелтевшая жемчужина» [搜狐, URL: https://www.sohu.com/a/705845127_121106842].

К кодам холодного оттенка мы относим синий и зеленый цвета.

青 / «**синий цвет**» в китайской лингвокультуре имеет широкую цветовую гамму: синий, голубой, сине-зелёный, зеленый, а в некоторых случаях и черный. В одном из первых словарей китайского языка 说文解字 / «Шовэнь Цзецзы» синий цвет – это цвет востока. В «Книге перемен» данный цвет обозначает дракона 青龙 / «цинлун», элемент 木 / «му» (дерево) и соответствует весеннему сезону, времени расцвета жизни. По этой причине он является компонентом таких лексических единиц, как 青春 / «молодость», 青年 / «молодое поколение». В древнем Китае данный цвет считался цветом серьезным, торжественным и изысканным. Он соотносился с людьми, обладающими высокими моральными качествами, например учителями, учеными и высокопоставленными чиновниками, которых называли 青云之士 / «люди синих облаков». Но если использовать данный цвет для описания человека, например, цвета лица, то 青 / «синий цвет» будет иметь отрицательный смысл, например, фраза 脸色铁青, которая переводится как «бледный до смерти и зеленый от гнева» [新华, URL: <http://www.news.cn/culturepro/20220823/520edc60d96d481ca22de9af5b81b34c/c.html>].

绿 / «**зеленый цвет**», в отличие от ранее названных цветов, не имеет особо глубокой культурной пресуппозиции, поскольку, синий и зеленый цвета в древнем Китае рассматривались как один цвет под одним наименованием. Из классических трактовок данного цвета можно только обозначить элемент 木 / «дерево». Зеленый цвет, символизирующий природу, охватывает более широкий

спектр, включая не только деревья, но и другие растения, что делает 绿 / «зеленый цвет» символом жизни. Рассматривая данный цветовой знак в антропоцентрическом направлении, его также можно декодировать как физическое здоровье и долголетие, что является одним из важнейших ценностей китайской лингвокультуры. В современном китайском обществе трактовка зеленого цвета существенно отличается от вышеперечисленных смыслов. Чаще всего в современном китайском языке зеленый цвет используется во фразе 带绿帽子 / «носить зеленую шляпу», что понимается как «наставить рога» и подразумевает измену со стороны партнера [中国生态文明网, URL: http://www.cesrpa.org.cn/stwh/202309/t20230918_1041083.shtml].

Вербально-устный модус

Анализ вербально-устного модуса является первым этапом при рассмотрении аудиальных кодов, т.к. он является неотъемлемой частью героев. Основные коды данного модуса можно разделить на фонетические, лексические и грамматические. Вычленение фонетического кода обосновано наличием большого количества диалектов в китайском языке, что проявляется, в первую очередь, на фонетическом уровне. В анимационных произведениях авторы часто создают героев, говорящих на разных диалектах, наделяя их определенной информационной нагрузкой, сопрягающейся со стереотипным этническим типажом населения определенной части Китая. Коды языкового модуса мы предлагаем рассмотреть в их комбинаторных реализациях, поскольку только в комплексных сочетаниях данные коды имеют четкую значимость.

Первый тип комбинаций представляет собой взаимодействие лексических и грамматических кодов. Данная комбинация способствует определению стиля китайского языка, разделяемого на 白话 / «байхуа» и 文言 / «вэньянь».

Вэньянь – классический стиль китайского языка, активно используемый до XX в. как для устного общения, так и для письма. Письменная и устная формы

вэньяня не имеют ощутимых различий, т.к. вэньянь представляет собой «односложный» языковой стиль. Большинство предложений состоит из односложных лексических единиц, равных односложным корням и служебным частицам. В связи с этим информация, закодированная в вэньяне, крайне размыта, поскольку моносиллабы обладают довольно широким семантическим диапазоном. Конкретизация значения осуществляется посредством употребления лексико-грамматических показателей, которые не всегда оказывают положительную функцию в декодировании заложенной информации. Кроме того, одна из основных особенностей вэньяня заключается в опущении определенных лексических единиц, значения которых заложены в контексте [王立, 2006]. Например, в произведении «Нэчжа: Рождение дьявола» один из главных героев произносит фразу: 今日之恩他日定全力以赴 / «Ваш сегодняшний добрый поступок я обязательно отблагодарю в будущем». В тексте-оригинале отсутствуют местоимения первого и второго лица; используется грамматическая частица 之 вместо 的, характерная для современного китайского языка. Кроме того, герой употребляет полисемантическую лексическую единицу 他日 в значении «в будущем». Отметим, что иероглиф 他 в качестве местоимения означает «он». В составе других лексических единиц, например 其他, он получает такие значения как «другой, остальной». Его использование в предложенном контексте создает неточность в декодировании значения. Так, лексема 他日 может пониматься и как «другие дни», «будущие дни», и «его день». Другим ярким показателем является лексическая единица 定 / «обязательно». В современной китайской речи для передачи данного значения часто используется составная двухсложная лексическая единица 肯定 или 一定. Происходит конкретизация смысла, поскольку лексема 定 многозначна и может пониматься как «приводить в

порядок», «стабилизироваться», «постоянно», «останавливаться», «застывать», «заказывать» и т.д.

Байхуа, в свою очередь, представляет собой более современный стиль, чем вэньянь. Если основной особенностью вэньяня является сжатость и размытость смыслов, что придавало красоту и эстетику тексту, то байхуа нацелен на более эффективную коммуникацию, поскольку в нем задействовано большее количество лексико-грамматических средств, помогающих точно интерпретировать смыслы. Другой особенностью байхуа является активное использование эмоционально-оценочных средств, усилительных частиц, а также фразовых частиц [张中行, 1988]. В произведении «Нэчжа: Рождение дьявола» один из главных героев произносит фразу: «又不能出门儿, 又没人陪我玩儿, 今儿能见着您都是三生有幸» / «И из дома выйти мне нельзя, и поиграть мне не с кем, а вас сегодня встретить вообще редкая удача». В данной реплике маркером байхуа выступают грамматическая коррелятивная конструкция 又... 又... / «и... и...», отрицательные частицы 不 и 没, а также видовременной показатель 着, выражающий процессуальность.

Важным условием корректного декодирования данных стилей является нарратив, в котором разворачиваются события анимационного произведения. Если действия происходят в древний период, то использование вэньяня наделяет героя образованностью, эрудированностью, воспитанностью. При использовании байхуа образ героя становится противоположным, демонстрируется его простота. В некоторых произведениях персонаж, разговаривающий на байхуа, – это невоспитанное, необразованное, грубое действующее лицо. Если нарратив разворачивается в современное время, то данные стили речи воспринимаются совершенно иным образом. Герой, использующий вэньянь, воспринимается отсталым, упрямым, негибким, несклонным к изменениям человеком «старого» поколения. Байхуа, в свою

очередь, воспринимается нейтрально, без каких-либо положительных или отрицательных коннотаций.

Второй тип комбинации представляет собой совокупность фонетических и лексических кодов, что вербализируется в виде диалектных особенностей. Китай как многонациональное государство имеет достаточно широкую вариативность диалектов. По данным Министерства образования КНР насчитывается 10 основных диалектов, которые включают в себя большое количество говоров. Официальным диалектом является «путунхуа», в основе которого лежит фонетика пекинского говора и грамматика современного байхуа. Вслед за путунхуа выделяются такие диалекты, как цзинь, у, минь, хакка, юэ, сян, гань, хой и пинхуа. Выделение диалекта в качестве семиотической совокупности в рамках нашего исследования обосновано особенной этнической принадлежностью того или иного диалекта.

Исследование диалектной формы как кода способствует определению этнической и территориальной принадлежности героя. Так, например, в произведении «Нэ Чжа: рождение дьявола» создатели наделили одного из героев 北京话 / «пекинским говором» северо-восточного диалекта. Данный говор представляет собой один из наиболее важных говоров Китая и является фонетической основой для официального диалекта 普通话 / «Путунхуа». В произведениях особенности данного говора проявляются через употребление обращения «您» / «Вы», что увеличивает коммуникативную дистанцию между участниками диалога, зачастую интерпретируемого как сарказм. Поскольку Пекин является столицей на протяжении последних девяти столетий, его жители считают, что они находятся ближе к правителям, нежели население других городов. Пекинец, используя данное обращение, иплицитно говорит: «Даже я, человек, который живет в столице, рядом с правителем, веду себя скромно и вежливо, тебе бы так же себя вести». Кроме этого, герой использует ряд лексических единиц, характерных для северных диалектов: вместо 什么 / «что?»,

герой использует единицу 啥, передающую тот же смысл, но соответствующую говорам северного диалекта. Другим показателем пекинского диалекта является активное использование эризации – добавление частицы 儿 после существительных и глаголов: 玩儿 / играть, 今儿 / сегодня и др. Активно используются модальные частицы, придающие фразам разные эмоциональные окраски. Использование вышеуказанных средств реализует коммуникативную особенность носителей китайской лингвокультуры – «смысл вне пределов языковой формы», т.е. имплицитность. Данная специфика особенно проявляется в политическом дискурсе. Пекинцы, как жители центра сосредоточения власти, живущие в данной атмосфере и впитывающие данную специфику ушами и глазами, активно реализуют ее в своей речи. Пекинский говор также по многим причинам воспринимается населением других регионов Китая негативно. Это связано с тем, что сегодняшней пекинский говор и официальный диалект 普通话 / «Путунхуа» сохранили множество особенностей языка маньчжуров, которые правили Китаем в период Циньской династии. Так, например, в изначальном официальном говоре отсутствовали жужжащие и шипящие инициалы, а тоновая система состояла из шести тонов. Их исчезновение обосновано столкновением классического китайского 官话 / «Гуаньхуа» (официального диалекта) с маньчжурским языком в период династии Цин. Также стоит выделить особенность эризации, заимствованной из маньчжурского языка. Эризация присутствует и в других диалектах и говорах тех регионов, где непосредственно находились гарнизоны восьми знамен (маньчжурские войска, разделённые на восемь корпусов). На основе вышесказанного население южных регионов часто считают пекинский говор некрасивым, наполненным особенностями речи «чужих» [桂明超, 刘涛, 2011].

四川话 / сычуаньский диалект стал популярным за последние десять лет. Он начал активно появляться в экранных произведениях. На фонетическом

уровне в отличие от 普通话 / «Путунхуа» сычуаньский диалект не имеет жужжащих и шипящих согласных звуков, не произносятся заднеязычные звуки, возможны замены инициалей [n] на [l], [h] на[f]. Тональная система состоит также из четырех тонов, однако третий тон сычуаньского диалекта по своему произношению соответствует четвертому тону 普通话 / «Путунхуа», а четвертый тон – третьему тону 普通话 / «Путунхуа». На лексическом уровне в сычуаньском диалекте активно используется редупликация, например: 巴巴掌 / ладонь, 搓夹夹 / умываться, 睡告告 / спать. Данная особенность делает речь сычуаньцев милой и доброжелательной. Иероглиф 子 в сычуаньском диалекте часто рассматривается как суффикс и используется в словообразовании: 烟子 / дым, 今年子 / этот год, 明年子 / следующий год. Также существует ряд диалектных лексем, которых нет в официальном диалекте 普通话 / «Путунхуа». Говоря о грамматическом уровне, следует отметить особое использование члена предложения «комплемент». В 普通话 / «Путунхуа» очень часто наречие степени используется перед глаголом или прилагательным, например, 很高兴 / «очень рад», 很漂亮 / «очень красивая». Однако в сычуаньском диалекте они часто становятся комплементами степени и идут после описываемого слова: 高兴得很 / «очень рад», 漂亮的很 / «очень красивая». Как и в пекинском говоре, в сычуаньском диалекте активно используются модальные частицы в конце предложения. Однако в отличие от пекинского говора, наиболее частотными частицами являются 嘛, 哈, 噻, 哦, 蛮, 啵 и др. Стоит также отметить, что в речи сычуаньцы используют большое количество недоговорок, которые создают веселую и дружественную атмосферу. На основе вышесказанного сычуаньский диалект в анимационных произведениях часто несет положительную окраску,

создает веселую атмосферу и заставляет зрителей смеяться. Кроме этого, как мы говорили ранее, диалекты отсылают зрителей также к определенной этнической группе и региону. Таким образом, сычуаньский диалект в своей трактовке также рассматривается зрителями как речь открытых, прямодушных, стойких и оптимистических людей [崔荣昌, 1996].

广东话 / кантонский диалект представляет собой один из самых популярных диалектов, не только в Китае, но и во всем мире. В отличие от северной диалектной группы, кантонский в большей степени сохранил особенности среднекитайского языка¹, что проявляется на разных его языковых уровнях. На фонетическом уровне если у официального диалекта двадцать одна инициаль, тридцать пять финалей и четыре тона, то в кантонском диалекте – двадцать инициалей, пятьдесят шесть финалей и девять тонов. Такая фонетическая система полностью соответствует описанию среднекитайского языка в древних источниках. В связи с этим кантонский диалект по своему звучанию более мелодичный, мягкий и приятный для восприятия. На лексическом уровне в кантонском диалекте употребляется множество лексических единиц в стиле 文言/ «вэньянь», описанный нами ранее, например: 几时 / «когда», 几多 / «сколько», 得闲 / «свободное время», 于是乎 / «таким образом», 姑勿论 или 且勿论 / «не говоря даже». Что касается грамматического уровня, в кантонском диалекте чаще всего определяющие члены предложения находятся после определяемых членов. Как символ кантонский диалект декодируется зрителями южных регионов с положительной коннотацией и рассматривается как национальное наследие. Однако в глазах северных зрителей он рассматривается как конкурент официальному диалекту, т.к. исторически южные регионы более богаты и более открыты к международным взаимодействиям. По данной причине кантонский диалект стал первой

¹ Китайский язык, на котором говорили в период династии Цзинь, Южные и Северные династии Суй и Тан примерно в 220 г. н. э. – 907 г. н. э.

распространенной формой китайского языка по всему миру, охватывая США, Канаду, Новую Зеландию, Сингапур, Малазию, Японию, Вьетнам и др. государства. В связи с этим данный диалект стал одним из основных источников заимствований для других языков. Таким образом, кантонский диалект чаще рассматривается с положительной стороны. Он не только является реликвией китайского языка, но и в то же время оказывает большое влияние на развитие современного китайского языка [中共广州市委党史文献研究室, URL: http://www.gzsqw.org.cn/gzsq_276/gzsq/gzqk/202005/t20200515_6486.html].

Музыкальный модус

Музыкальный модус выполняет вспомогательную функцию. Он сопровождает визуальные модусы, развивающиеся в нарративном пространстве произведения, и усиливает их, направляя чувства реципиентов. В рамках музыкального модуса мы выделяем инструментальные коды, которые представляют собой звучание музыкальных инструментов, рассматриваемых в качестве знака. Выделение данной категории связано с активным использованием китайских традиционных музыкальных инструментов, которые также рассматриваются в качестве знака с особой информационной нагрузкой. В рамках проведенного нами исследования, мы выделяем следующие виды музыкальных инструментов: гучжэн, пипа, эрху, сона, бамбуковая флейта и барабаны.

古筝 / «Гучжэн» – один из наиболее классических китайских струнных музыкальных инструментов, который также известен с древних времен как 仁智之器 / «инструмент человечности и мудрости». Особый статус гучжэна обоснован множеством причин, среди которых можно выделить 礼乐系统 / «систему благопристойности и музыки». Во многих конфуцианских канонах, таких как «Луньюй», «Лицзи», гучжэн имеет положительное воздействие на воспитание морали и темперамента человека. Форма данного инструмента

длинная и вытянутая, тем самым символизируя такие важные концепции китайской лингвокультуры, как 长 / «длинный» и 久 / «долгий», которые используются для описания счастья и продолжительности жизни. Отдельное внимание также уделяется выбору материала, что придает гучжэну особую информационную нагрузку в контексте философии. Сам инструмент имеет двадцать одну струну и обширный звуковой диапазон. Звучание гучжэна можно описать как чистое и прозрачное, с богатыми обертонами и долгим послезвучием. Нижние струны дают тёплые и насыщенные басы, в то время как более высокие струны издают кристально чистые и светлые звуки. Сочетание струн создаёт гармоничную и плотную звуковую ткань. Это позволяет исполнителю в полной мере выразить разные эмоции. В связи с этим в зависимости от настроения исполнителя, тематики произведения и техники игры, звучание инструмента может быть нежным, мягким и успокаивающим, подобным бегущей воде, или бурным, мощным, энергичным, агрессивным, подобным буре. Произведение 十面埋伏 / «Засада со всех сторон», написанное для данного инструмента, быстрым ритмом и агрессивной игрой погружает слушателей в напряжённую обстановку, наполненную опасностью и волнением. Такая особенность гучжэна делает ее пронзительным средством, способным достичь души адресата и передать глубочайшие эмоции и мысли. В анимационном дискурсе гучжэн может использоваться для сопровождения довольно разных действий, но все они ограничены серьёзными темами: начиная от таких глобальных событий для древнего Китая, как войны, обряды, до событий, связанных с воспитанием, образованием, философией древнего Китая [陈建国, 王秀庭, 2014].

琵琶 / **Пипа** представляет собой один из классических струнных музыкальных инструментов, воплощающих культурные традиции Китая. Его форма напоминает полумесяц, и в отличие от гучжэна инструмент обладает всего лишь четырьмя струнами. Название инструмента «пипа» в китайском

языке является омонимом слову 枇杷 / «мушмула» – вечнозелёного дерева, которое плодоносит крупные жёлтые плоды. Данное дерево часто ассоциируется с успехом и благополучием в южных регионах Китая, что придаёт инструменту схожую символическую значимость. В музыкальном контексте пипа применяется в менее формальных ситуациях по сравнению с гучжэнем и служит не столько для передачи эмоций исполнителя, сколько для выражения чувств. В знаменитом произведении 琵琶行 / «Песня о пипе» древнекитайского поэта Бай Цюи раскрывается ностальгия по ушедшим временам и раздумья о переменчивости жизни. Часто игра на пипе сопровождается поэтическими произведениями и танцами для более выразительной передачи чувств авторов. Звучание этого инструмента отличается яркостью, чистотой тонов и выразительной интонацией. Звукоряд пипы варьируется от острых и ярких до глубоких и нежных оттенков. Это позволяет пипе воспроизводить широкий спектр звуков и интервалов, от коротких и чётких до длинных и непрерывных. Уникальное звучание пипы обеспечило ей широкую популярность, однако ее специфика звучания создаёт трудности в поиске инструментов, которые могли бы гармонично с ней резонировать. Эта особенность пипы иногда используется в качестве метафоры, иллюстрирующей необходимость адаптации к ситуации для достижения взаимопонимания и гармонии, что коррелирует с конфуцианскими идеалами [陈建国, 王秀庭, 2014].

二胡 / «эрху» является классическим смычковым музыкальным инструментом и принадлежит к семейству 胡琴 / «инструменты кочевников». Это обозначение подчёркивает их историческое происхождение из северных регионов Китая. Звучание эрху отличается глубиной, меланхоличностью и выразительностью, способно передавать обширную палитру эмоций — от тонкой печали и теплоты до энергичного восторга и драматической напряжённости. Вариации в технике исполнения позволяют изменять тембр инструмента от нежного и мягкого до резкого и пронзительного. Из-за своего

вокального и лирического тембра звуки эрху часто сравнивают с человеческим голосом. Кроме того, инструмент способен имитировать звуки природы или пения птиц, что обуславливает его популярность для создания музыкальных образов в китайской музыкальной традиции. Рассматривая эрху в качестве знака, следует отметить его особую энциклопедическую информационную нагрузку. С одной стороны, наличие двух струн на инструменте символизирует такие понятия, как диалог и взаимодействие – «ты» и «я». Музыка на эрху олицетворяет процесс жизни, в котором люди взаимодействуют друг с другом и с окружающей их средой. С другой стороны, эрху символизирует национальный дух и культурную идентичность китайского народа, отражая исторические изменения и инновации, связанные не только с конструкцией инструмента, но и с эволюцией исполнительского искусства. В контексте анимационного дискурса значение эрху может быть разнообразным и зависит от контекста произведения [陈建国, 王秀庭, 2014].

唢呐 / «суона», известная также как китайский гобой, представляет собой духовой музыкальный инструмент, занимающий престижное место в пантеоне традиционной китайской музыки. Инструмент отличается яркой тембральной окраской и внушительной экспрессивностью звучания, что позволяет ему воспроизводить множество звуков от пения птиц до шума природы, превосходя по громкости и пронзительности многие другие инструменты. В связи с этим суона часто используется для сопровождения радостных и торжественных событий, что делает его незаменимым инструментом для различных праздников и церемоний. В контексте похоронных обрядов инструмент также играет важную роль, поскольку его звучание символизирует хорошо прожитую жизнь пожилого предка и его мирный уход в небесное царство. В китайской музыкальной культуре суона знаменита как музыкальный властитель, воплощение амбивалентности жизни и смерти, что отражено в поговорке 百般乐器，唢呐为王，不是升天，就是拜堂 / «Суона – властитель музыки, то веселья

марш играет, то скорби призывает». Специфика инструмента также проявляется во фразе 一支唢呐吹一生, которая понимается как «на одной суоне можно сыграть весь жизненный цикл», где подчеркивается её роль в отображении полного спектра человеческих переживаний. В военном контексте суона использовалась для передачи сигналов на расстоянии, придавая командам в бою необходимую координацию. Со временем она стала символизировать дух марша и могущество, подчёркивая кураж и боевой настрой воинов. В анимационном дискурсе вариативность суоны позволяет авторам произведения использовать ее в разных контекстах. Среди наиболее часто встречаемых это сопровождение торжественных событий в нарративе. Однако стоит отметить, что данный инструмент в комбинации с визуальными знаками также может использоваться в произведениях жанра ужасов, что формирует особенную атмосферу за счет контраста аудио и визуального контента [陈建国, 王秀庭, 2014].

鼓 / «китайские барабаны» – важная часть традиционной китайской музыки. Изготавливаются они в основном из дерева с натянутой кожей на обоих концах, в связи с чем считаются за средство общения человека с природой и окружающей средой. По этой же причине барабаны играют важную роль в разных ритуальных практиках. В зависимости от назначения барабанов их размеры могут варьироваться, но зачастую их делают достаточно крупными, что придаёт барабанам громкий и низкий резонирующий звук. Тембр данного инструмента часто характеризуется глубоким и мощным, с особенной вибрацией, передающейся слушателям. В связи с особенным звучанием инструмента в классической китайской культуре он стал символом власти и авторитета. В частности, барабаны использовались в военной сфере, выполняя не только функцию коммуникативного средства, передавая указания на длинной дистанции, но и мотивировали солдат и военных со своей стороны, а также устрашали противников. По данной причине китайские барабаны также являются символом мощи и силы. В бытовом контексте звук барабана, в

частности тарелок, сигнализировал о начале важного события или собрания в китайских общинах или населенных пунктах, что делает данный инструмент средством сплочения народа. В анимационном дискурсе барабан встречается чаще всего с положительной информационной нагрузкой. Аудиальное сопровождение китайских барабанов встречается в боях, войнах, демонстрируя серьезность события. В анимационных произведениях бытового жанра барабаны могут и визуализироваться для демонстрации того или иного обряда к определенному празднику, например, как в танцах львов и драконов [陈建国, 王秀庭, 2014].

Итак, подведем некоторые итоги. В рамках данного параграфа представлен интерпретационный анализ наиболее часто встречаемых кодов в рамках проанализированных нами анимационных произведений. Поскольку интерпретационный анализ представляет собой анализ кодов и их энциклопедической информации, то данный параграф по своей сущности представляет собой некий открытый словарь кодов разных модусов, рассматриваемых в рамках китайской национальной лингвокультуры. Стоит отметить, что проанализированные коды в определенной степени мотивированы, в связи с чем наряду с основной эксплицитной информацией встречается ряд имплицитной, сигнифицирующей в основном ассоциативным методом и непосредственно связан с традициями, ценностями национальной культуры. Таким образом, сконструированные автором произведения на их основе анимационные знаки обладают высоким культурно-ценностным потенциалом. Другой важной функцией кодов является их способность оптимизировать ситуативную информацию события в нарративе, что проявляется во взаимодействии анимационных знаков между собой. Так, например, вербально-устные коды могут использоваться в качестве голоса рассказчика, которые не сопровождаются визуальной репрезентацией, но продвигают нарратив анимационного дискурса. Коды музыкального модуса также используются не всегда с визуальным сопровождением. Однако в контексте нарратива

анимационного дискурса, они способны усилить ситуативную информацию определенного события, что является немаловажным для реализации конечного национально-ценностного смысла.

3.3. Компонентный анализ анимационного знака и контекстуальной информации, реализующих национально-ценностный смысл

Компонентный анализ в рамках данной работы подразумевает под собой семиотический разбор анимационного знака, представляющий собой семиотическую совокупность вторичной семиотической системы, которая состоит из кодов разных модусов. Это дает основания предполагать, что анимационный знак обладает более масштабным планом информации. В нашем исследовании анимационный знак идентичен действующим героям анимационных произведений, так как они являются основными носителями информации в анимационном дискурсе и выполняют важную функцию в продвижении нарратива, а также конструирования совокупного национально-ценностного смысла, заложенного авторами произведения.

Стоит также отметить, что герои в произведениях всегда отображают определённые послы и взгляды авторов. В классических литературных произведениях позиция автора чаще всего представлена в виде реплик и действий героев. Безусловно, автор описывает внешний облик героя, однако, невозможно определить совпадает ли он с образом, возникающим у каждого конкретного читателя. Анимационное произведение, в свою очередь, ввиду специфики экранного продукта предоставляет авторам возможность отобразить в облике героя собственное видение и представление, что способствует более точечному формированию образа героя, а также конструированию контекстуальной информации, передающейся им. В рамках данного параграфа мы предлагаем анализ основных героев полнометражного анимационного произведения 哪吒魔童降世 / «Нэчжа: рождение дьявола».

Основными героями анимационного произведения 哪吒魔童降世 / «Нэчжа: рождение дьявола» являются Нэ Чжа и Ао Бин. Поскольку данное произведение основано на мифологических и религиозных мотивах, то при их создании авторы обратились к прототипам, в особенности к роману китайской фантастики жанра шэньмо 封神榜 / «Возвышение в ранг духов», сохраняя широко известные качества героев, при этом реализуя через них передачу определенного национально-ценностного смысла, характерного для современного общества.

Рассмотрим в первую очередь главного героя произведения – Нэчжа. Изначально Нэчжа – божество даосской и буддийской религий. В буддийском каноне 佛说最上秘密那拏天经 / «Будда о священных секретах Налакувары» Нэчжа изображен в образе ребенка и является сыном правителя и хранителя северного неба Вайшраваны. В данном каноне Нэчжа, представленный как Налакувара, он является богом справедливости и добра. Его рождение сопровождалось благими пожеланиями богов и людей. В даосском произведении 三教搜神大全 / «Полная книга о богах трех школ даосской религии» образ Нэчжи трансформируется из ребенка в молодого человека, он является богом хранителем в даосской религии. Кроме данных классических религиозных произведений Нэчжа также является главным героем множества народных литературных произведений древнего Китая, таких как 封神演义 / «Возвышение в ранг духов», созданным в XVI в. Сюй Чжунлинем, в котором отражены легенды о богах конца династии Шан – начала Чжоу (1105 – 1046 гг. до н.э.).

Разные образы Нэчжи также отображены в самом анимационном произведении. Однако, в отличие от религиозных канонов и классических литературных произведений, в анимации образ Нэчжи представлен иным вариантом. По сюжету анимационного произведения рождение Нэчжи связано с серией действий верховных даосских богов. Нэчжа становится перерождением

魔丸 / «Жемчужины дьявола» и олицетворяет отрицательную сторону Жемчужины хаоса.

В образе Нэчжи нами выделены следующие коды соматического модуса: «детская пропорция телосложения», «круглые глаза» / 圆眼, «уши шашкой» / 棋子耳, «нос как чеснок» / 蒜头鼻, «брови формы листа ивы» / 柳叶眉, острые зубы; коды цветового модуса – красный, желтый, черный; коды символического модуса – огонь, лотос; коды аудио-вербального модуса – использование байхуа и пекинского говора.

Перечисленные знаки в образе Нэчжи наделяют его достаточно сложной информационной нагрузкой. Исходя из соматических знаков формируется определенное представление о характере Нэчжи. «Круглые глаза» / 圆眼 персонажа говорят о его прямом, открытом характере: он вспыльчив, не всегда обдумывает свое поведение. «Брови формы листа ивы» / 柳叶眉 прибавляют к этому информацию об отношениях Нэчжи с его братьями. В анимационном произведении братья Нэчжи не показаны, но в классическом романе у Нэчжи были довольно натянутые отношения с братьями Цзинь Чжа и Му Чжа, что стало причиной выбора таких бровей для героя.

Кроме того, «уши шашкой» / 棋子耳 у персонажа говорят о том, что Нэчжа боится огорчить надежды своих родителей и учителя, в связи с чем он упорно обучается мастерству борьбы с нечистой силой и духами, тем самым пытаясь доказать свою пользу. Наиболее важным в перечисленных соматических кодах является «нос как чеснок» / 蒜头鼻, символизирующий негативное и холодное отношение к Нэчжи со стороны других персонажей.

Следовательно, формируется образ Нэчжи как ребенка с прямым, открытым характером, который имеет тяжелые отношения с братьями и окружающими людьми, при этом желает оправдать надежды родителей и доказать свою значимость.

При наложении информации оставшихся соматических знаков формируется довольно сложный и частично негативный образ героя. Так, например, острые зубы героя относят его к образу демона, а детская пропорция под влиянием других кодов воспринимается также с отрицательной коннотацией.

Коды, формирующие образ Нэчжи, а также поведение героя демонстрируют фактическое соответствие между героем и олицетворением зла, так как большинство его действий направлено на уничтожение и разрушение. В определенном плане считывается бесчеловечность героя, но в начале произведения, когда он сжег полдеревни во время своего рождения, герой смог успокоиться в объятиях матери. Этим демонстрируется двусторонность героя.

Он является не только жестоким дьяволом, олицетворяющим зло, но и в то же время ребенком, которого можно воспитать и направить на верный путь.

При этом в начале произведения Нэчжа в большей степени идентифицирует себя только со злом, что вызвано реакцией людей на него в деревне. В связи с этим в речи Нэчжи можно проследить оперирование байхуа, а также частотное использование грубых и эмоционально-окрашенных языковых средств, которыми герой обособляет себя от окружающих, демонстрируя свою самостоятельность и автономность. Ярким примером таких средств является обращение к себе 小爷 / «сам себе молодой господин». Кроме этого, речь Нэчжи является типичным пекинским говором, особенность которого проявляется в высококонтекстности и наличии большого количества сарказма, что также создает сложность в коммуникации с другими и увеличивает коммуникативную дистанцию с окружающими его людьми. Он постоянно выбегает из дома и пугает, издевается над жителями, демонстрируя свой статус сильнейшего.

Мы полагаем, что авторы намеренно выбрали пекинский говор для Нэчжи, поскольку изначально в мифологии и канонах это один из небесных богов. Говор Пекина как самого близкого к «Небу» города Китая воспринимается как речь, понятная небожителям, что причисляет Нэчжу к святому божеству.

Пекинский говор считается одним из самых «надоедливых» и «нудных» говоров, т.к. модель построения синтаксических структур пекинцев отличается от иных регионов своей детализацией и четкостью. Каждое короткое предложение в пекинском диалекте становится длиннее посредством использования лексических и грамматических конструкций, которые, как правило, опускаются. В интонации также можно проследить чувства героя, которые декодируются как одиночество и желание теплых отношений, что усиливается на протяжении нарратива другими кодами.

Визуальные коды Нэчжи имеют более сложный семантический спектр, чем аудио-вербальные. В начале произведения доминантными смыслами в большей степени были отрицательные: огнем Нэчжа сжигает деревню; красная жилетка героя воспринимается людьми из деревни как пламя; черные брюки олицетворяют отчаяние и разрушение; желтый пояс демонстрирует то, что герой в любой момент может принести смерть; лотос напоминает о том, что несмотря на то, что Нэчжа – ребенок, под этим милым обликом живет монстр, готовый приносить всем окружающим боль и вред.

С развитием сюжета образ Нэчжи постепенно трансформируется из отрицательного в положительный, осуществляется переход из «инь» в «ян», что постепенно совпадает с мифологическим образом Нэчжи, запечатленным в легендах и канонах. Самоидентификация Нэчжи после наступления нарративного кризиса постепенно начинает изменяться. Он принимает тот факт, что является перерождением Дьявольской жемчужины, и осознает, что собственные силы он может применить в добрых, созидательных целях.

Транслируемые смыслы изменяются, что прослеживается в речи и действиях Нэчжи. Доминантный отрицательный смысл дополняется положительным. Огонь перестает рассматриваться как символ уничтожения и несет надежду и стремление к светлому будущему и положительному развитию следующего этапа нарратива. Красный, желтый и черный коды цветового модуля переходят из отрицательного семантического спектра в положительный:

красный олицетворяет положительную энергию, которой покоряется вся нечисть; желтый ассоциируется со светом, возвышая образ героя; черный на данном этапе нарратива говорит о том, что Нэчжа перешел на правильный путь. Лотос перестает рассматриваться как негативный символ: в оригинальной легенде о Нэчжи герой покончил с собой для спасения деревни. Его учитель Тайи создал ему новое тело из лотоса, тем самым воскресив его. Поэтому лотос имеет значение воскрешения. В данном контексте лотос говорит именно о «нирване» Нэчжи, когда герой смог после тяжелого кризиса осознать свою сущность, принять себя таким, какой он есть, и найти гармонию с собой.

Резюмируя вышесказанное, представляется возможным выявить контекстуальную информацию, заложенную авторами. Нэчжа олицетворяет «инь» классического китайского представления о мироустройстве и вселенной «Иньян». Данная система в книге перемен «Ицзин» выражена в форме круга, разделённого посередине вертикальной волнистой линией. Круг в данной системе представляет собой окружающий мир, разделенный на две противоположные части. Левая часть представлена белым цветом и отображает положительную энергию, именуемую «ян». Правая часть, в свою очередь, передается черным цветом и олицетворяет отрицательную энергию, именуемую «инь». Этим образом ограничено восприятие большинства представителей китайской культуры. Однако, в книге перемен «Ицзин», «инь» и «ян» также подразделяются на «тайинь», «тайян», «шаоинь» и «шаоян». В бытовом дискурсе «инь» и «ян» подразумевает именно «тайинь» и «тайян». «Тайинь» включает в себя малую часть противоположного – «шаоянь», а «шаоинь» входит в состав «тайян». Графически полная концепция «Иньян» представлена ниже:

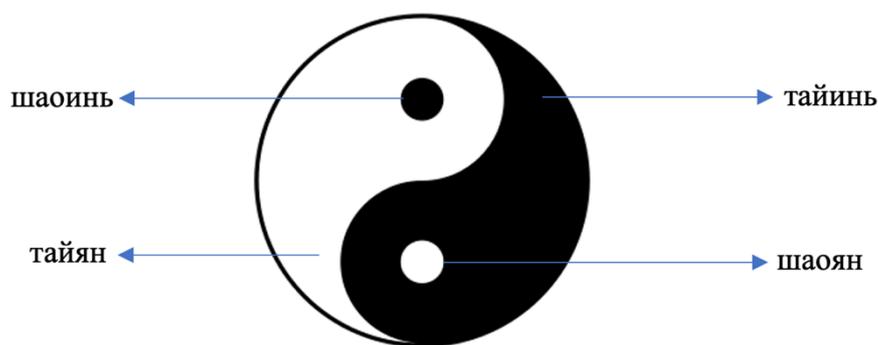


Рисунок 5. «Иньян»

Основная сущность данной концепции заключается в том, что отрицательная энергия проистекает из положительной и постепенно проявляет ее. Положительная энергия, в свою очередь, вытекает из отрицательной и также отражает ее. Таким образом, формируется важнейшая мировоззренческая китайская концепция 相生相克/ «взаимное порождение и противостояние». Инь порождает ян и противостоит ему, в то время как ян порождает инь и является его противовесом.

Пользуясь этой концепцией, авторы воплощают в образе Нэджи «тайинь». Герой на начальных этапах нарратива действительно был воплощением отрицательной энергии. С развитием нарратива проявляется «шаоянь» героя. Проявляются его положительные черты характера, например, желание спасти ребенка от рук морского дьявола, а также ответственность и намерение решить созданные им проблемы.

С помощью этих приемов авторы не только делают образ героя многослойным и многоуровневым, но и демонстрируют зрителю полноту «Иньян», декларируя то, что в мире не существует конкретного и тотального зла. Любое зло изначально имеет добрый источник, что также перекликается с учением о природной склонности к добру, предложенным древнеконфуцианским философом Мэнцзы: 水信无分于东西，无分于上下乎？人性之善也，犹水之就下也。人无有不善，水无有不下。今夫水，搏而跃之，可使过颡；激而行之，可使在山。是岂水之性哉？其势则然也。人之可使为不

善，其性亦犹是也。乃若其情，则可以爲善矣，乃所謂善也。 / «Воде действительно не важно, течь на запад или на восток, но разве воде не безразлично течь вверх или вниз? Человеческая доброта как течение воды вниз является естественным и непринужденным. Не имеется человека, у которого отсутствует доброта в душе, тоже что и не найдется воды, течение которой не будет идти вниз. Конечно, если ударить воду она взлетит, если придать ей давления, она сможет подняться в горы, но разве это ее сущность? Нет, ее заставляет посторонняя сила. Человека также можно заставить сделать плохое, сущность воды и человека в данном случае похожа. Однако если говорить о врожденном характере, любой человек добр, это и есть первичная гипотеза моей теории» [Мэнцзы, URL: <https://ctext.org/mengzi/gaozi-i/zhs>].

Ао Бин в данном произведении по большей части сохранил свои установки из китайской мифологии. В анимации данный персонаж является перерождением Линчжу и представляет собой добро. Он спаситель, который должен сыграть важную роль в войне против империи Шан. Сам герой представляет собой зеркальное отражение Нэ Чжи. В состав его образа входят коды соматического модуса – «брови формы луны первой четверти» / 新月眉, «глаза абрикос» / 杏眼, «кошачьи уши» / 猫耳, «нос дракона» / 龙鼻, «рот квадратом» / 方嘴; коды цветового модуса – белый, синий; коды символического модуса – вода, дракон; коды аудио-вербального модуса – использование вэньяня, что соответствует всем требованиям этикета и постулатам древнего Китая и демонстрирует воспитанность и эрудицию героя.

Соматические коды формируют первоначальное представление о характере Ао Бина. Так «брови формы луны первой четверти» / 新月眉 говорят о внимательном, чувствительном, нежном и покладистом характере героя. «Глаза абрикос» / 杏眼, в свою очередь, демонстрируют дружелюбия и бескорыстность персонажа. «Нос дракона» / 龙鼻 Ао Бина, как мы полагаем,

выбран специально, так как Ао Бин – дракон, способный оборотиться в человеческий облик. Данный вид носа также является знаком воспитанного человека, имеющего положительные внутренние качества.

Положительные качества характера также передаются таким соматическим кодом, как «рот квадратом» /方嘴, символизирующий честность и общительность. В отличие от всех вышеперечисленных кодов «кошачьи уши» / 猫耳 Ао Бина наделяют героя двусмысленной информационной нагрузкой. С одной стороны, они наделяют образ Ао Бина храбростью и скоростью, а с другой стороны, придают их характеру подозрительность. Именно это качество в анимационном произведении столкнуло Ао Бина с правильного пути и чуть ли не привело к серьезным последствиям.

Негативная коннотация также передается таким особенным соматическим кодом, как драконьи рога в человеческом облике. Несмотря на то, что дракон является положительным символическим кодом для китайской лингвокультуры, когда он сочетается с человеческим обликом, информационная нагрузка данного кода приобретает негативную коннотацию.

Данная ситуация обоснована представлением о мифологических существах оборотнях / 妖, о которых мы говорили ранее. Их перевоплощение в человеческий облик часто рассматривается как попытка внедрения чужих в группу своих для реализации коварных целей. В случае с Ао Бином, драконьи рога отнесли персонажа к оборотням / 妖, что также стало одной из причин, по которой была проявлена негативная сторона героя.

На фонетическом уровне речь персонажа является типичным путунхуа. Использование официального диалекта говорит о том, что герой готов идти навстречу своим собеседникам для избегания коммуникативных конфликтов, что подчеркивает неконфликтный характер героя. Кроме того, речь Ао Бина имеет довольно большие отличия от речи Нэчжи: частотное использование чэньюев – китайских идиом, составленных из четырех иероглифов, а также

использование более емких лексических единиц и грамматических конструкций. Не наблюдается активного использования модальных частиц и эмоционально окрашенной лексики, что делает образ героя более имплицитным, соответствующим традиционному китайскому типу представителя воспитанной и образованной элиты, которая должна прислушиваться к речам других, не перебивать и выражать свое мнение имплицитно, ссылаясь на авторитетные слова других.

Цветовые и символические коды Ао Бина также имеют довольно обширный семантический диапазон. Например, символический код китайского дракона представляет собой могущество и власть. Поскольку дракон существо мифологическое, он также декодируется такими смыслами как таинственный и мистический. К дракону проявляется уважение, но в то же время подчеркиваются такие чувства, как страх, боязнь инородного.

Другой символ героя – вода, выраженная синими волнами на одежде героя. Ранее в кодовом анализе мы уже проводили подробное описание данного кода. Вода рассматривалась как источник жизни, ее совместное воздействие с землей порождает новую жизнь. Но в то же время большое количество воды может привести к негативным последствиям.

Синий и белый цвета героя также двузначны. Синий отождествляется с жизненной активностью, а также возвышенными целями и амбициями. С одной стороны, данные смыслы несут положительную коннотацию. Однако, с другой стороны, когда силы и возможности не совпадают с целями, то это несовпадение порождает такие чувства, как недовольство и бунтарство, провоцирующие героя на дурные действия. Белый цвет, в свою очередь, отождествляется со светом, но в то же время рассматривается как цвет смерти.

Наиболее интересными считаем соматические коды Ао Бина – драконьи рога, расположенные на лбу, которые говорят о чужеродности героя среди людей и непринадлежности к своим, т.к. в целом его облик – это облик человека.

Контекстуальная информация, закодированная авторами в Ао Бине в определенном смысле, является зеркальным отражением Нэчжи. Если Нэчжа представляет собой «тайинь», то Ао Бин является олицетворением «тайян». Как мы уже говорили ранее, Ао Бин в данном произведении олицетворяет добро и справедливость, что делает его самого символом положительной энергии – «ян». Однако, исходя из полной концепции «иньян», «тайян» – полная положительная энергия берет свое начало из негативной и включает ее в себя. Ао Бин также наследует данную особенность. Прежде всего, он смог стать перерождением Жемчужины духа только из-за коварного плана Шеньгунбао, целью которого являлось разрушение существующего ранга духов и возвращение драконьего рода в ранг небесных божеств, что могло бы послужить доказательством невесильности человеческого рода.

Таким образом, изначальный мотив рождения Ао Бина несет отрицательное значение. Его положительные и добрые качества являются лишь условием реализации коварного плана. Последующие действия Ао Бина также отражают его сторону «инь». Когда он спас ребенка, похищенного водяным дьяволом, он, услышав звуки людей, передал ребенка Нэчже и сразу исчез, направив всеобщий гнев на него. Чрезмерно добрые и справедливые действия Ао Бина послужили причиной формирования последующего конфликта между Нэчжей и жителями деревни.

В данном случае автор передает через Ао Бина такую концепцию китайской философии, как 过刚易折/ «чем жестче, тем проще сломать». Данная концепция часто используется по отношению к тем людям, которые чрезмерно честны и справедливы, которые считают, что все в мире должно решаться правильным способом. В результате их действия приводят лишь к самоуничтожению или создают проблемы другим.

Последующие действия Ао Бина также демонстрируют темноту души героя, когда жители деревни обнажили его маскировку и поняли, что Ао Бин – дракон, обратившийся в человека. Для того чтобы скрыть свою драконью

сущность, герой принимает решение убить всех жителей деревни, что проявляет жестокость героя, а также его разное восприятие жизни своих и чужих. Жизнь чужаков не такая ценная по сравнению со свободой своего народа. В этом проявляется другая концепция китайской лингвокультуры – 非我族类，其心必异 / «тот, кто не принадлежит нашей расе, обязательно имеет другие цели и намерения».

Этим также репрезентуется одна из древних китайских философских идей о природной склонности ко злу, предложенная древним философом конфуцианства и легизма Сюньцзы. В противовес учению о природной склонности к добру Мэнцзы Сюньцзы говорит: 今人之性，生而有好利焉，顺是，故争夺生而辞让亡焉；生而有疾恶焉，顺是，故残贼生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而礼义文理亡焉。然则从人之性，顺人之情，必出于争夺，合于犯分乱理，而归于暴。故必将有师法之化，礼义之道，然后出于辞让，合于文理，而归于治。用此观之，人之性恶明矣，其善者伪也 / «Сущность человека заключается в следующем: с самого рождения человек проявляет свою любовь к материальному богатству, подчиняясь этому желанию, исчезает скромность в душах, порождается борьба, ограбление, похищение; с самого рождения человек обладает чувствами зависти и ненависти, подчиняясь этим чувствам, люди теряют верность, на их замену приходит убийство и предательство; с самого рождения человек видит, слышит, поэтому формируется желание наслаждаться музыкой и красотой, а под влиянием этого желания исчезает порядок и мир, приходит хаос и разврат. Таким образом, если разрешать людям подчиняться своим чувствам, инстинктам и своей сущности, то обязательно будут нарушения законов, войны, и другие действия, влекущие к хаосу. Поэтому образованные и эрудированные люди обязаны наставлять и направлять людей, чтобы люди умели контролировать свои желания и свою сущность и подчинялись традициям, этикету и закону. Только так мир сможет

находиться в гармонии. Следовательно, можно сделать вывод о том, что сущность человеческая склонна ко злу, а их добрые поступки лишь являются искусственным результатом» [荀子, URL: <https://ctext.org/xunzi/xing-e/zhs>].

На основе вышесказанного, Нэчжа и Ао Бин в произведении 哪吒魔童降世 / «Нэчжа: рождение дьявола» представляют собой разные крайности одного и того же целого. Нэчжа символизирует концепцию тайинь и эксплицитно проявляет ее своими действиями и поведением. Шаоян, в свою очередь, зафиксирован имплицитно, в характере героя и проявляется его настойчивостью в достижении своих целей. Ао Бин, напротив, проявляет в своем характере шаоинь, что представлено его мягким и покладистым характером. Тайян в герое проявляется в его действиях и поведении.

3.4. Описательный анализ нарратива и ситуативной информации, эксплицирующих национально-ценностный смысл

Описательный анализ нарратива является третьей стадией комплексного исследования анимационного дискурса. В рамках данного этапа исследования анимационный дискурс рассматривается в действии, в его динамичном состоянии, когда анимационные знаки взаимодействуют в нарративном пространстве и совместно с ситуативной информацией, передают национально-ценностный смысл, заложенный автором в произведении. В рамках данного анализа анимационный дискурс разделяется в соответствии с моделью У. Лабова и Дж. Валетски на шесть этапов: резюме, ориентация, осложняющее событие, оценка, решение и итог; и осуществляется наблюдение за взаимодействием между анимационными знаками, а именно за их вербальной речью и действиями, для выявления ситуативной информации события.

Рассмотрим описательный анализ первого нарративного этапа «резюме» анимационного продукта «Нэчжа: рождение дьявола».

На данном нарративном этапе мы выделяем ряд ситуативных информации. В-первую очередь авторы обращают внимание адресатов на даосизм в качестве первой и основной национальной религии Китая. Несмотря на то, что само произведение основано на легендах о Нэчжэ, который является божеством и даосской и буддийской религий, в самом анимационном дискурсе все божества являются верховными богами даосской религии. Во взаимодействии героев можно проследить другой национально-ценностный смысл, проявляющийся в четкой дистанции власти между учителем и учеником. В современном Китае также используется устойчивое высказывание 一日为师终身为父 / «побывав учителем один день, на всю жизнь получаешь уважение, как к родному отцу», которое отражает теплые и близкие отношения между учителем и учеником, при этом также подчеркивается строгая иерархия между ними. Поскольку сын обязан уважением и преданностью отцу, даже если тот принимает неправильное решение, сын не имеет права оспорить, отказаться или осудить. В произведении данный аспект выражается в действиях Шэнь Гунбао. Несмотря на то, что герой считает себя более способным и не понимает, почему воспитание и наставничество Линчжу поручили не ему, он все равно не перечит своему учителю Небесному правителю Юаньши Тяньцзунь, и, выражая уважение, все же кланяется ему.

Другой важной ситуативной информацией является скрытая сатира в отношении более сильного класса. На данном этапе нарратива в начале поднимается вопрос о нарушении гармонии окружающего мира Жемчужиной хаоса. Однако, в то же время возникает противоречие: поскольку жемчужина хаоса и так является гармоничным созданием, внутри которого органично существуют отрицательная и положительная энергии инь и ян, то можно ли считать его вредным для мира и окружающей среды. С развитием сюжета мы наблюдаем, как на Жемчужину хаоса нападают верховные боги даосской религии, разрушив его и разделив его энергию на инь и ян. Принимая во внимание последующее развитие нарратива, мы предполагаем, что данное

действие осуществляется не из благородных целей, поскольку согласно канонам и оригинальным легендам, Нэчжа был рожден для свержения последнего жестокого и неблагородного императора династии Шан, как следствие, возвышения в ранг духов и укрепления власти школы Юаньши Тяньцзунь. Таким образом, уничтожение Жемчужины хаоса и последующее запланированное перерождение его положительной энергии в Нэчжу изначально имело корыстный характер. Все события являются лишь средством укрепления власти и влияния своей школы в даосской религии. Этим автор произведения высмеивает класс людей, имеющих высокий статус, положение и авторитарность, поскольку именно они способны превратить правду в ложь, а ложь в правду. Данная особенность также соответствует концепции «коммунизма с китайской особенностью», нацеленной на поддержание прав людей рабочего класса, а также всех слоев населения. Чиновники должны и обязаны поднимать уровень жизни обычного населения, а не использовать ресурсы себе во благо.

Рассмотрим далее анализ нарративного этапа ориентация. Данный нарративный этап посвящен ориентации реципиентов на время, место, ситуацию и участников нарратива. В этой части нарратива наблюдается процесс появления основных героев анимационного дискурса – Нэчжи и Ао Бина, а также процесс становления их личности. Ситуативная информация этой части нарратива достаточно обширна и используется для подчеркивания таких бинарных оппозиций в китайской лингвокультуре, как небожитель и человек, а также добро и зло.

Так, в начале данного нарративного этапа мы наблюдаем положительное отношение к божествам со стороны супружеской пары Ли Цзин и госпожи Инь, представляющих собой обычных смертных. Перед встречей с Тайи Чжэньжэнем указанные герои уже не раз обращались в божественный храм и поклонялись богам, чтобы успешно родить сына, что подтверждается дубликацией глагола 拜 / «кланяться» в речи госпожи Инь. Уважение к богам также активно проявляется

в речи Ли Цзина, который, несмотря на агрессивное поведение госпожи Инь, мотивирует её поклониться ещё раз, используя императивную конструкцию с модальной частицей 吧. Кроме этого, уважение к божествам и небожителям проявляется в обращении Ли Цзина к Тайи Чжэньжэню: 仙长 / «святой», который состоит из иероглифов 仙 / «небожитель» и 长 / «старший», а также в активном использовании грамматических конструкций, характерных для классического стиля вэньянь, например, использование вопросительного местоимения 如何 / «как, почему» вместо 怎么. В речи Ли Цзина также наблюдается активное использование китайских четырехзначных идиом, например, 有辱斯文成何体统, что также характерно для вэньяня.

Со стороны Тайи Чжэньжэня наблюдается совершенно противоположное отношение: он демонстрирует небрежность по отношению к порученной ему миссии, а также к обычным смертным. Это отношение проявляется в его действиях и решениях, что подрывает доверие к образу героя. По данной причине он рассматривает реализацию миссии как способ повышения в ранге золотых небожителей. Однако, если он не сможет выполнить задание, он также ничего не потеряет. По этой причине в процессе полета в Чэнтангуан Тайи Чжэньжэнь уже начал выпивать и напавать своего ездового животного, что наблюдается в визуальной части анимационного дискурса и подтверждается повелительным наклонением в реплике героя: 来, 陪我喝两口 / «Давай, выпей со мной». Такое отношение проявляется на протяжении всего нарративного этапа, включая процесс реализации обряда перерождения, в ходе которого был утерян линчжу, а также в процессе поиска Небесного правителя и коммуникации с облачком. В своем признании после извинений Тайи Чжэньжэнь использует лексику 妖邪 / «демоны и нечисти» и указывает, что именно они сорвали план на середине его реализации, используя наречие 半路 / «на полпути». Аналогичное отношение к обычным смертным со стороны небожителей

проявляется и в поведении героя Шэнь Гунбао. Несмотря на ограниченное количество реплик, его действия подтверждают это предположение. В процессе проведения обряда Шэнь Гунбао использовал 傀儡符 / «письменные заклинания кукловода», сделав слуг семейства Ли Цзина своими марионетками для кражи линчжу. Таким образом, как для Тайи Чжэньжэня, так и для Шэнь Гунбао, обычные люди являются лишь средством для реализации своих целей и интересов. Им безразлична судьба обычных смертных. Это во многом связано с тем, что небожители проходят небесный путь, в процессе которого они отказываются от всех связей / 缘 и причинно-следственных отношений / 因果, что приводит к потере человечности. Это соответствует концепции, предложенной основателем даосской школы Лао Цзы: 天道无亲 / «небо бесчувственно». Однако для людей небожители — это надежда и опора, приносящие чудо.

Бинарная оппозиция добра и зла на данной стадии проявляется довольно однозначно. Поскольку линчжу и мовань представляют положительную и негативную стороны жемчужины хаоса, изначально линчжу является символом добра, а мовань — зла. Данное представление также проявляется в предыдущем нарративном этапе, когда Небесный повелитель нанес заклинание небесного бедствия на мовань. В контексте данного нарратива противопоставление добра и зла, воплощенное в линчжу и мовань, проявляется в более точном формате. Так, король драконов при получении линчжу обращается к Шэнь Гунбао с вопросом: 是否注入龙蛋我儿就可获得无边神通? 将来还有机会封神登天? / «Если вложить её в драконье яйцо, мой сын сможет получить безграничные сверхспособности, а в будущем также сможет повыситься в ранг духов и стать божеством»? В данной реплике король драконов использует идиому 无边神通, что разделяется на 无边 / «безграничный» и 神通 / «божественные силы и способности», а также 封神登天 / повыситься в ранг духов и стать божеством. Обе идиомы содержат

иероглиф 神 / «божество», который в соответствии с китайской даосской мифологией ассоциируется с достижением высокого духовного статуса за счет великих дел и высоких моральных качеств. Таким образом, вопрос короля драконов подтверждает потенциал линчжу как символа добра и подчеркивает заложенные в линчжу возможности к достижению высших духовных уровней и роли ведущего добрых дел.

В случае с мованем, отождествление его с символом зла проявляется в разных аспектах. В первую очередь, в самом названии на китайском используется иероглиф 魔, который означает «демон» и имеет негативную коннотацию, символизируя склонность к убийствам, уничтожению, а также кровожадность и жестокость. Кроме того, в отношении к мованю и его перерождению Нэчжэ активно используется лексика с негативной коннотацией. В речи Тайи Чжэньжэня наблюдается употребление таких лексем, как 妖孽 / «демон», 魔性 / «демонская сущность», 魔丸恶习 / «злые привычки мованя», а также идиом, таких как 大开杀戒 / «массовые убийства», 生灵涂炭 / «народ ввергнут в пучину бедствий». Аналогичная специфика проявляется и в речи Ли Цзина – отца Нэчжи, который использует выражения, такие как 家门不幸, 得子如此 / «несчастье семьи, рождение такого сына». Со стороны обычного населения также наблюдается вербализация отождествления мованя со злом, что проявляется в обращении к Нэчжэ, используя лексему 妖怪 / «демон и нечисть». Противопоставление добра и зла также проявляется в визуальной составляющей анимационного дискурса. Так, перерождение линчжу Ао Бина при рождении позволило ему сразу приобрести человеческий облик, он довольно спокоен и умиротворен, в то время как Нэчжа при рождении имел форму шара, и только после пробуждения сил приобрел туловище и конечности. Стоит также отметить, что при рождении Нэчжа проявил довольно агрессивное отношение к окружающей среде. Он начал уничтожать деревню своей силой. Весь процесс

сопровождался музыкальным исполнением на суоне, гучжэне и ударных инструментах быстрого темпа, который завершился после нанесения печати браслетом цянькунь. Стоит также отметить, что даже после нанесения печати, Нэчжа прокусил руку своей матери – госпожи Инь. Принимая во внимание вышесказанное, наблюдается более точное отождествление Нэчжи как перерождения мованя с символом зла.

Рассмотрим анализ следующего нарративного этапа – осложняющее событие. Данный этап в теории У. Лабова представляет собой формирование конфликта, который приведёт к кардинальным поворотам в событиях. В контексте данного анимационного дискурса осложняющее событие начинается с проникновения в деревню демона морского якши, в результате которого Нэчжа встречается с Ао Бином. На данном этапе автор кодирует с помощью нарратива довольно многостороннюю ситуативную информацию.

В первую очередь акцентируется внимание на взаимоотношениях между отцом и сыном в китайской семье, что проявляется между Ли Цзином и Нэчжей, а также между королём драконов и Ао Бином. Взаимоотношение между отцом и сыном – один из важных аспектов китайской лингвокультуры, непременно связанный с одной из классических конфуцианских концепций 孝 / «почитание и преданность родителям», рассматриваемой в качестве наиболее основной добродетели конфуцианской школы. В контексте классического конфуцианского канона «Луньюй» описание данной добродетели встречается девятнадцать раз, большинство из которых основано на 父子关系 / «взаимоотношении между отцом и сыном». Основное проявление этой добродетели выражается в нескольких аспектах. В первую очередь, как отмечает сам Конфуций, это подчинение правилам и принципам, установленным отцом: 父在, 观其志; 父没, 观其行。三年无改于父之道, 可谓孝矣 / «Если отец жив, следует наблюдать за его словами; если отец умер, следует наблюдать за его поступками. Если в течение трёх лет сын не отступает от пути отца, его можно

назвать почтительным сыном». Другими словами, сын обязан подчиняться отцу и соответствовать отцовским требованиям и принципам. Наряду с подчинением, Конфуций также выделяет уважение к отцу: 今之孝者，是谓能养。至于犬马，皆能有养；不敬，何以别乎？ / «Сегодня много людей рассматривают в качестве почтения ухаживание за родителями, однако за животными тоже ухаживают. В чем же будет разница, если не относиться с уважением к отцу»? Наиболее важным проявлением почтения является любовь к отцу, которая в «Луньюй» изображается следующим образом: 子为父隐 / «Сын скрывает недостатки отца». На основе вышесказанного строится чёткая иерархическая структура в рамках китайской семьи, которая затем интегрирована в систему 家国同构, подразумевающую схожесть патриархального строя в семье, семействе и государстве. В этом контексте система семьи перенаправляется на государство, что приводит к отождествлению 家 / «семьи» с 小国 / «малым государством», 国 / «государства» с 大家 / «большой семьёй», 父 / «отца» с 君 / «императором», а 子 / «сына» с 臣 / «подчинённым».

Рассматривая вышеуказанный аспект, мы также наблюдаем его противопоставление между героями Нэчжа и Ао Бин. Нэчжа в начале данного этапа осмеливается перечить своему отцу, выражая претензию посредством грамматической конструкции 凭 / «на основании», которая сопровождается довольно агрессивными жестами и повышением интонации. Последующие действия героя также противоречат принципам и уставам Ли Цзина, который требует от Нэчжа не только развития навыков культивирования, но и развития духовной составляющей, а именно поиска гармонии с собой, с окружающим миром, а также приобретения симпатии к другим людям. По данной причине в первом диалоге между Ли Цзином и Нэчжей, Ли Цзин указывает на недостаток Нэчжи, используя существительное 戾气 / «агрессивность», а также

четырёхзначную идиому 浮躁易怒 / «порывистый, раздражительный и вспыльчивый». Далее герой отказывает Нэчже в просьбе выпустить его во внешний мир, используя отрицательную частицу 不, которая кроме отрицания выполнения чего-либо, также символизирует категорический отказ. В продолжение этого герой прибегает к использованию повелительного наклонения, с идиомой 从今往后 / «начиная с сегодняшних дней до далекого будущего». Реакция Нэчжи на указания отца Ли Цзина в полной степени противоречит всем конфуцианским канонам. Особо это наблюдается в реплике 谁拦得住我 / «кто сможет меня остановить», где герой использует вопросительное местоимение 谁 и предикатное словосочетание, состоящее из глагола 拦, комплементной частицы 得 и комплемента возможности 住. С помощью указанных лексико-грамматических средств, Нэчжа как будто бросает вызов своему отцу и учителю, попробуйте сможете ли вы меня остановить, что в максимальной степени демонстрирует непочтение к отцу и учителю Тайи Чжэньжэнь. Это также соответствует предыдущему нашему анализу, в котором Нэчжа, как перерождение мованя, рассматривается в качестве символа зла.

В случае с Ао Бином наблюдается совершенно противоположная ситуация. В отличие от Нэчжи, почтение Ао Бина к своему отцу и учителю чрезмерно высокое. В речи герой часто использует такие лексемы для обращения к себе в третьем лице, как 弟子 / «ученик» или 儿臣 / «сын слуга», что демонстрирует его смирение перед отцом и учителем, подчеркивая низкое социальное положение. Кроме того, герой проявляет покладистость по отношению к указаниям отца и учителя, минимизируя свое «я». Так, в ходе диалога с королем драконов, рассуждая о сущности Нэчжи, король драконов использует такие понятия, как 假象 / «ложь, иллюзия» и идиому 蒙蔽心智 / «затемнить сердце и разум», стремясь манипулировать Ао Бином. В результате этого, несмотря на то, что Ао Бин

провел некоторое время вместе с Нэчжэй и сформировал свой взгляд по отношению к нему, герой поддается манипуляции и соглашается с королем драконов, что выражено жестом 抱拳 / «малый поклон». Стоит отметить, что авторы на данном нарративном этапе демонстрируют не только положительную сторону 孝 / «почитание и преданность родителям», но и ее отрицательную сторону, которая в современном Китае описывается термином 愚孝 / «глупое почитание родителей».

Другая важная ситуативная информация, заложенная автором на данном нарративном этапе, непосредственно связана с таким важным понятием, как 人心 / «человеческое сердце, человеческая душа, человечность». В китайской лингвокультуре данная концепция занимает довольно важную роль, в связи с чем в речи существует большое количество идиом, связанных с этим. Рассмотрим некоторые из них: 人心叵测 / «чужая душа – потемки», 人心不古 / «люди мыслят иначе, чем в былые времена», 人面兽心 / «зверь в человеческом облике», 心怀鬼胎 / «замышлять недоброе», 人心如面 / «мысли людей различны, как облик разных людей», 人心不足蛇吞象 / «человек, чьё сердце не преисполнено удовольствия, подобен змее, пытающейся проглотить слона», 人心隔肚皮 / «чужое нутро за кожей живота не разглядеть». Большинство идиом, проанализированных нами в рамках данного параграфа, отмечают изменчивость 人心 / «человеческой души» и её корысть, а также склонность к злу, что соответствует основной концепции легизма – 性恶论 / «учение о природной склонности к злу», которое является основой легизма, о котором мы говорили в предыдущем параграфе, анализируя Нэчжу и Ао Бина. В данном контексте концепция рассматривается с более глобальной позиции и охватывает не одного человека, а группу людей, т.е. 民心 / «душа народа, сердце народа». Автор в

данном случае указывает именно на агрессивную и жестокую сущность обычного населения, что проявляется в реакции народа после боя Нэчжи с морским Якшей. Используется обращение 妖怪 / «демон», обвинения 侮辱我们的智商 / «издеваются над нашим интеллектом», 烧毁村庄 / «сжигание деревни», 绑架孩童 / «похищение детей», 殴打村民 / «избивание населения» и другие для демонстрации злых и агрессивных действий Нэчжи и легализации своих жестоких поступков по отношению к Нэчже. Кроме того, наблюдается использование угрозы: 你赖不掉，告给李大人听，让他给我们做主，把你关起来不准你再 做 恶! / «Тебе не отвертеться, мы расскажем всё господину Ли, он вступится за нас, заключит тебя под стражу и не позволит тебе делать зло», с последующим выражением негативного желания о смерти Нэчжи: 把他关起来，关到死为止! / «Заключите его под стражу до самой смерти». Стоит отметить, что не всё население видело похищение ребёнка Нэчжей. Им безразлично, действительно ли произошло это событие или нет. Для них важно лишь то, чтобы Нэчжа, как символ зла, был истреблён, и не появлялся больше перед ними. Этим событием автор не столько указывает на 性恶论 / «учение о природной склонности к злу», сколько обращает внимание зрителей на аналогичные события, происходящие непосредственно в современном обществе Китая.

Рассмотрим далее анализ нарративного этапа – оценка. По мнению У. Лабова, данный этап представляет собой промежуточный этап, который отражает обстановку после наступления осложненной ситуации, когда герои оценивают и осмысливают произошедшее. В рамках данного произведения оценка осуществляется с двух сторон: со стороны родителей Нэчжи, а также со стороны отца и учителя Ао Бина. Ситуативная информация в данном нарративном фрагменте демонстрирует только решение разных героев, которые будут выполняться на последующих нарративных этапах. В связи с этим данная ситуативная информация становится важным звеном, которое не только

продвигает сюжет, но и связывает последующий нарративный этап с предыдущим, делая анимационный дискурс более связанным. Также стоит отметить, что данная ситуативная информация не передает национально-ценностный смысл. В связи с этим мы предполагаем, что не во всех случаях ситуативная информация, закодированная на определенном нарративном этапе, является неотъемлемой частью реализации конечного национально-ценностного смысла в анимационном дискурсе. Это предположение подчеркивает значимость детального анализа каждого нарративного этапа для понимания того, как формируются и передаются культурные ценности в анимационных произведениях.

Рассмотрим далее нарративный этап – решение или результат. В теории У. Лабова авторы на данном этапе отражают подробное развитие основного события и его завершение. В рамках данного произведения мы также наблюдаем, как Нэчжа и Ао Бин решают осложненную ситуацию, где оба героя сначала теряют свой путь и становятся жертвами коварного плана, а затем находят себя и свое истинное предназначение. В этом процессе авторы выделяют два основных аспекта ситуативной информации. В первую очередь, они акцентируют внимание на 成见 или 偏见, что означает «предвзятое мнение» или «предрассудок», порожденный 人心 – «человеческой душой».

成见, 偏见 / «Предрассудок» активно рассматривался в разных философских школах древнего Китая в контексте 人心 / «человеческой души». Стоит отметить, что данное явление во многих школах рассматривается как такое, от которого стоит остерегаться и опасаться в человеческой сущности. Наиболее целостное описание этого аспекта можно найти в произведении даосской школы 齐物论 / «Циулунь» или «Теория о равенстве всего», написанном одним из основателей данного направления, Чжуанцзы. Философ в своем произведении предлагает концепцию 成心 / «сердце, наполненное предрассудками» и

характеризует ее следующим образом: 夫随其成心而师之，谁独且无师乎？奚必知代而心自取者有之？愚者与有焉！未成乎心而有是非，是今日适越而昔至也。是以无有为有。无有为有，虽有神禹且不能知，吾独且奈何哉！ / «Если мы будем принимать решения, отталкиваясь от предрассудков в наших сердцах, то у каждого будет своя норма определения того, что правильно, а что нет. Так зачем развивать свой интеллект? Ведь даже глупец, опираясь на свои предрассудки, может рассуждать о чем-либо, не задумываясь о сущности события. Именно поэтому предрассудки наталкивают людей на неправильные решения, из-за которых возникают конфликты. Не бывает конфликта, не основанного на предрассудках. Это то же самое, если я сегодня отправлюсь в царство Юэ, а скажу, что уже вчера туда прибыл. Это абсолютно невозможно, даже для великого Юя». В своем высказывании Чжуанцзы упоминает даже великого Юя – одного из трех владык и пяти правителей древнего Китая, указывая на то, что даже ему не по плечу справиться с предрассудками и людьми, подвластными им. В трудах Чжуанцзы философ также отмечает, что 成见, 偏见 / «предрассудок» присутствует у каждого индивида, независимо от его образованности. В связи с этим предрассудки становятся основанием для определения того, что есть истина, правда, что есть ложь и обман, что есть свое, знакомое, безопасное, а что есть чужое, незнакомое и опасное. С таким же взглядом выступают и другие древние философы. Например, основатель конфуцианской школы Конфуций отмечает, 己所不欲，勿施于人 / «не следует насильно навязывать свои предрассудки другим». В другом конфуцианском каноне 大学 / «Великое учение», говорится: 所谓修身在正其心者，人之所欲，莫烈于生；生之莫害，莫甚于情；情之所累，莫甚于私 / «Говоря о самосовершенствовании, наиболее важным является утверждение своих мыслей. Ведь для нас нет ничего важнее, чем жизнь, а чтобы сохранить ее и сделать так, чтобы она была яркой и красочной, нет ничего важнее, чем сохранение своей

внутренней души. Наиболее эффективным в данном случае является отстранение от всевозможных предрассудков». Данную ситуативную информацию автор закладывает во всё произведение, что проявляется в отношениях между обычным населением и Нэчжэй, а также между небесным царством и родом драконов. В первом случае из-за своих предрассудков население рассматривало Нэчжу как угрозу, в связи с чем все жители постоянно относились к нему негативно. В случае с небесным царством и родом драконов, несмотря на то, что драконий род оказал помощь в борьбе с демонами, небесное царство в силу своих предрассудков изгнало драконий род и отправило их охранять тюрьму демонов на глубине океана.

Так, основной ситуативной информацией данного нарративного этапа становится именно 成见, 偏见 / «предрассудок», поскольку в этом нарративном отрывке авторы напрямую указывают на это через реплики Шэнь Гунбао. В диалоге между Шэнь Гунбао и Ао Бин герой рассказывает своему ученику о своём прошлом, где он использует несколько лексем: 勤勉 / «старательный, усердный»), 刻苦 / «преодолевать трудности», подчёркивая своё серьёзное отношение к культивации и учениям Небесного повелителя. Для усиления этого в реплике героя также используется прилагательное 最 / «самый» перед прилагательным 勤勉. Кроме того, используется словосочетание 百年来 / «на протяжении ста лет» как обстоятельство времени, акцентирующее внимание на длительности стараний героя. В речи также можно обнаружить выражение 不曾有一丝懈怠 / «никогда, даже на мгновение, не ленился», через которое Шэнь Гунбао демонстрирует своё стремление к достижению великого дао. Затем герой с помощью союза 但 / «но» противопоставляет ситуацию, используя словосочетание 从未 / «никогда не», чтобы подчеркнуть, что несмотря на все его старания, он никогда не был во внимании Небесного повелителя. Объясняя

причину, герой указывает, что он 豹子精 / «оборотень-леопард», культивировавший в человеческий облик, и является единственным 异类 / «чужим» во всей школе Небесного повелителя. Авторы выводят бинарную оппозицию «свой – чужой», основанную на критерии, являешься ли ты человеком. Далее они прямо и открыто указывают на 成见, 偏见 / «предрассудок», сравнивая его с 大山 / «большими горами» и отсылая к известному китайскому фольклору 愚公移山 / «Юй Гун передвинул горы», в котором Юй Гун и его потомки смогли передвинуть гору ради выживания. Однако, как замечает автор через героя Шэнь Гунбао: 任你怎么努力都休想搬动 / «ты никогда не сможешь их сдвинуть, как бы ты ни старался». Этим автор представляет аудитории опасность предрассудков, описываемую также во многих канонах древнекитайских философских школ, примеры которых мы представили выше.

Другая важная ситуативная информация, закодированная автором в данном нарративном отрывке, представляет собой понимание 命 / «судьбы». Сам иероглиф 命 в китайском языке имеет обширное значение, наиболее часто встречающиеся из которых — это «приказ», «судьба» и «жизнь». В одном из первых словарей, 说文解字 / «Объяснение простых и толкование сложных знаков», отмечается, что данный иероглиф изначально отождествлялся с иероглифом 令 / «команда, приказ» и рассматривался как приказ императора. Появление у иероглифа значений «жизнь» и «судьба» многие ученые связывают непосредственно с императором, который, будучи представителем неба в человеческом мире, выдавал указания, расцениваемые как послания неба. В этом контексте в философских школах появляется концепция 天命 / «небесная воля», символизирующая изначальное предназначение людей, установленное небом, которое, по мнению конфуцианцев, человек постигает в возрасте пятидесяти лет,

как гласит выражение 五十而知天命 / «в пятьдесят лет познаешь небесную волю».

В современном китайском языке для конкретизации значения «судьбы» к иероглифу 命 добавляется иероглиф 运. Однако в классической китайской философии отмечается, что судьба человека состоит из трёх частей: 命 / «небесная воля», 时 / «время», 运 / «движение во времени». Первое, как мы уже говорили, представляет собой изначальное предназначение людей, врождённый потенциал человека, который закладывает в него «небо». 时 / «время» представляет собой период, в котором человек рождён, и символизирует тем самым некоторые внешние условия, возможные препятствия и возможности. 运 / «движение во времени», в свою очередь, представляет собой то, как человек определённо двигается во временном течении, его выборы в сложные моменты, которые приведут его к тому или иному результату. На основании этого, формируется концепция 因果 / «причина и следствие», которая представляет собой важную часть «судьбы» в китайской лингвокультуре. Однако в классической философии судьба трактуется совершенно с разных позиций. В конфуцианском каноне 论语 / «Лунььюй» Конфуций отмечает: 生死有命, 富贵在天 / «рождение и смерть уже определены судьбой, а богатство и достижения зависят от неба». Исходя из этого, концепция судьбы в конфуцианстве представляет собой в некотором плане определённый форс-мажор, который неподвластен человеческим силам и заставляет людей жить так, как они должны. По этой причине в конфуцианской школе также есть знаменитая фраза: 尽人事 听天命 / «делай всё, что в твоих силах, и прислушивайся к небесному приказу», что также подчёркивает доминирующую позицию судьбы в реализации определённого события. В даосской школе концепция судьбы рассматривается с

другой позиции. В классическом даосском каноне 抱朴子内篇 / «Баопуцзы: основы» отмечается 天要灭我我灭天, 我命在我不在天 / «Если судьба хочет уничтожить меня, то я уничтожу небо. Моя судьба зависит от меня, а не от неба». Исходя из предложенного высказывания, судьба не является чем-то, что неподвластно человеку. Она рассматривается как внешние факторы, препятствующие достижению чего-либо. В связи с этим, даосские последователи считают, что следует двигаться против течения судьбы для постижения истины и Великого Дао, в результате которого познаётся своё истинное предназначение.

В данном нарративном этапе основные обсуждения, связанные с судьбой, проявляются в диалогах между Ли Цзинем и Облачком, а также между Нэчжэй и Ао Бином. В диалоге между Ли Цзинем и Облачком 命 рассматривается как совокупность судьбы и жизни, что отражается непосредственно в диалоге. Так, Облачко предлагает одно из возможных решений – 换命符 / «письменное заклинание замены судьбы», где используется глагол 换 / «менять, заменить», в связи с чем речь идет о замене судьбы Нэчжи судьбой его кровного родственника. Ли Цзин, в свою очередь, принимает решение 用我一命换哪吒一命 / «поменять свою жизнь на жизнь Нэчжи», в котором использует грамматическую конструкцию 用...换... / использовать что-либо для замены чего-либо. В данном контексте речь конкретно идет о жизни, что совместно с репликой Облачка отражает понимание судьбы. Таким образом, 命 в контексте анимации рассматривается как судьба и ее жизненная репрезентация. В связи с чем в продолжении борьбы между Ао Бином и Нэчжэй речь идет не только о судьбе, но и непосредственно о жизни и о решениях, которые принимают герои. Стоит отметить, что в Ао Бине и Нэчжэ автор также кодирует понимание о судьбе разных философских школ. Ао Бин представляет собой истинного представителя конфуцианской школы. В своей реплике он не раз уговаривал Нэчжу прекратить

挣扎 / «сопротивляться», поскольку то, что он будет переживать, это 命中注定 / «определено судьбой». Проиграв бой, герой также уговаривает Нэчжу, чтобы тот убил его, оперируя тем, что 出生那一刻命就定了 / «с момента рождения судьба уже определена». В речи Ао Бина мы прослеживаем его слабость и подвластность по отношению к судьбе. Несмотря на то, что судьба – это лишь некий внешний аспект, герой все равно в большей мере твердит о доминирующей позиции судьбы. Нэчжа, в свою очередь, является ярким представителем даосской школы, что также проявляется в его речи. В реплике 去你的鸟命，我命由我不由天! / «К черту эту судьбу, моя судьба зависит от меня, а не от неба!» герой агрессивно выражается по отношению к судьбе, и затем, используя глагол 由, указывает на то, что судьба зависит от него, а не от неба. В продолжение герой также отмечает: 若命运不公就和他斗到底。 / «Если судьба несправедлива, борись с ней до конца», что отражает субъективное мнение автора произведения. Стоит также отметить, что, основываясь на даосском понимании судьбы, автор выводит свое понимание, близкое современному миру. Это проявляется и в репликах Нэчжи: 是魔是仙我自己说了才算! / «Демоном я буду или небожителем я стану, зависит это только от меня!» и 放屁，别人的看法都是狗屁，你是谁只有你自己说了才算，这是爹教我的道理。 / «Чушь собачья, мнение других – это ерунда, кто ты, решать только тебе, это то, чему меня научил мой отец». В этих репликах автор, за счет повторного использования выражения 自己说了才算 / «зависит все от себя; самому решать», побуждает зрителей к тому, что мнение общества не должно играть важную роль в формировании собственной личности и собственного «я», что в некотором плане не соответствует коллективистской черте китайской лингвокультуры.

Рассмотрим далее последний нарративный этап данного произведения – итог.

Финальный нарративный этап «итог» в работе У. Лабова представляет собой завершение произведения, который не только ставит точку в конце повествования, но и возвращает адресатов в их собственную реальность. В контексте исследуемого нами анимационного дискурса итог рассматривается как конечный результат, в рамках которого также проявляется непосредственно ситуативная информация, реализующая национально-ценностный смысл.

Основной ситуативной информацией выступает концепция «инь-ян» / 阴 阳, о которой мы говорили в параграфе о компонентном анализе, описывая Нэчжу и Ао Бина. Это подтверждает факт, что невозможно рассматривать героя и его контекстуальную информацию за пределами нарратива, а также невозможно анализировать повествование и его ситуативную информацию, не принимая во внимание действующих героев. Концепция «инь-ян» проявляется непосредственно в противостоянии Нэчжу и Ао Бина небесному бедствию, что, в контексте данного нарративного отрывка, представлено в основном аудиальным способом. Когда герои в небесной молнии взялись за руки, их сознание увидело так называемый «хаос» / 混沌, известный в «Книге перемен» как «высшее начало» / 无极 или «великое Дао» / 道 в даосизме. Затем кадр меняется, и перед героями происходит большой взрыв, порождающий жизнь, что соответствует описаниям в 易经 / «Книге перемен»: 无极生太极, 太极生两仪 / «высшее начало породило великий предел, в котором мир разделился на инь и ян»; и даосскому канону 道德经 / «Канон пути и добродетелей»: 道生一, 一生二, 二生三, 三生万物 / «Великий дао породил один мир, в котором появились две противоположные энергии, из которых появилось все живое». В результате герои осмысливают свою сущность и совместными усилиями начинают поглощать энергию небесного бедствия. Энергетика героев объединяется в одно целое и, вращаясь в круговом цикле, формирует баланс и гармонию / 和 между

собой, что также отсылается к вышеуказанной цитате из 道德经 / «Канона пути и добродетелей». В конце анимационного дискурса, когда миновало небесное бедствие, в артефакте семицветного лотоса духи героев были изображены в формах инь и ян, которые затем оборотились в образ героев.

Другой важной ситуативной информацией в данном нарративном отрывке является продолжение концепции 命运 / «судьбы», о которой мы говорили на предыдущем нарративном этапе. Стоит отметить, что данная ситуативная информация проявлялась во всем нарративе анализируемого анимационного дискурса, которая на первых стадиях подавалась автором имплицитно и была эксплицитно представлена только в предыдущем нарративном этапе. Так, автор в прошлом нарративном отрывке в образах героев проиллюстрировал понимание 命运 / «судьбы» конфуцианской и даосской школ, демонстрируя действиями героев возможные последствия, формирующиеся под влиянием разных философских взглядов. В данном же отрывке автор через голос Тайи Чжэньжэня представляет на основе данной информации свой выбор, мотивируя тем самым адресатов данного анимационного дискурса: 如果你问我人能否改变自己的命运, 嗯, 我也不晓得, 但我晓得不认命就是哪吒的命 / «Если вы спросите меня, сможет ли человек изменить свою судьбу, я вам отвечу, что я тоже не знаю. Но я знаю, что не смиряться с судьбой – это и есть судьба Нэчжи». Особое внимание в данной реплике стоит обратить на предположительный вопрос, заданный в начале реплики с использованием грамматической структурой вэньяня 能否 / «сможет ли». Автор, таким образом, подает данный вопрос в довольно официальном и серьезном формате, что придает вопросу значительный вес. Последующее использование модальной частицы 嗯 / «хм», символизирующее раздумье и ответ автора 我也不晓得 / «я тоже не знаю», отражают слабость автора к такому сверхъестественному явлению как 命运 / «судьба». Однако в

конце реплики авторы прибегают к противопоставлению, указывая на судьбу главного героя Нэчжи: 但我晓得不认命就是哪吒的命 / «Но я знаю, что не смиряться с судьбой – это и есть судьба Нэчжи», одновременно отсылая адресатов к истории героя, и в тоже время возвращая адресатов в собственную реальность.

На основе анализа мы приходим к выводу, что ситуативная информация, закодированная авторами в сюжетной линии анимационного дискурса, обладает рядом специфических особенностей. В первую очередь, эта информация тесно связана с главными персонажами произведения и их сложными контекстуальными смыслами, поскольку персонажи являются основными носителями информационной нагрузки и активно взаимодействуют друг с другом, формируя тем самым действия в рамках сюжета. Таким образом, авторы анимационного дискурса кодируют с помощью действий героев определенную ситуативную информацию. Следует отметить, что некоторая ситуативная информация пронизывается во всем анимационном произведении и подается авторами имплицитно или эксплицитно. Так, в анализируемом нами анимационном дискурсе «Нэчжа: рождение дьявола» такой ситуативной информацией выступает концепция судьбы / 命运. На первых стадиях повествования она часто подается имплицитным образом. На этапе резюме судьба проявляется в действиях Небесного повелителя, который создал из жемчужины хаоса мовань и линчжу, назначив каждому из них собственную судьбу. В нарративном этапе «ориентация» в процессе организации обряда перерождения мовань и линчжу, другие герои также обсуждали их предназначения, где утверждается их будущее. Так, линчжу суждено стать спасителем, а мовань должен быть уничтожен. В сцене, когда Нэчжа (перерождение мованя) встречает Ао Бина (перерождение линчжу), персонаж Шэнь Гунбао использует идиому 冤家路窄 / «для врагов всякая дорога узка», указывающую на то, что герои связаны сужденной враждой. Тем не менее, во

всех упомянутых случаях автор не указывает напрямую на судьбу, отсутствует прямая репрезентация лингвистическими и нелингвистическими средствами. Только с нарративного этапа «осложняющее событие» авторы начинают эксплицитно указывать на судьбу, указывая на нее в репликах героев. На основе вышесказанного мы также делаем вывод о том, что ситуативная информация, прослеживаемая в отдельных нарративных отрывках, может быть представлена как эксплицитно, так и имплицитно. Также стоит уделить особое внимание тому, что ситуативная информация в нарративных отрывках не всегда способствует передаче национально-ценностного смысла, заложенного автором в анимационном дискурсе. Так в рассматриваемом нами анимационном произведении, ситуативная информация нарративного отрывка «оценка» служит связующим звеном между предыдущими и последующими частями сюжета.

На основе проведенного нами анализа анимационного дискурса можно заключить, что в зависимости от сложности анимационного дискурса, число реализуемого им национально-ценностного смысла неоднозначно. В случае, когда анимационный дискурс характеризуется высокой сложностью, он может передавать несколько национально-ценностных смыслов, которые могут быть равнозначными или иметь иерархическую связь между собой. В случае с проанализированным анимационным дискурсом в рамках данного диссертационного исследования выделяется доминирующий национально-ценностный смысл: человек лично контролирует свою судьбу, он решает кем он станет и сам принимает решение перед каждым своим действием. Вокруг данного доминирующего национально-ценностного смысла, автор организует ряд вспомогательных, например: семейное воспитание; социальное влияние; утверждение себя.

Реализация данных национально-ценностных смыслов осуществляется, безусловно, основными героями произведения – Нэчжэй и Ао Бином, погруженными в нарратив анимационного дискурса. Как перерождения линчжу и мованя, героям в начале произведения устанавливается Небесным повелителем

их судьба и предназначение, что непосредственно отображено в материальном образе героев и их контекстуальной информации на нарративном этапе «ориентация». Так, судьба Нэчжи как перерождения мованя – стать дьяволом, олицетворяющим зло, который должен быть уничтожен небесным бедствием для предотвращения возможных корыстных поступков. В случае с Ао Бином, он должен стать божеством, олицетворяющим добро и возвыситься в ранг духов. В данном случае мы уже наблюдаем социальное влияние на героях, поскольку многие второстепенные герои знают судьбы Нэчжи и Ао Бина, в связи с чем они начинают оказывать на них давление. Так, жители Чэнтангуана проклинают Нэчжу и желают ему скорой смерти. Ао Бин, в свою очередь, находится под давлением своего отца и других драконов, поскольку как перерождение линчжу, он является единственной надеждой на освобождение драконьего рода. На последующих нарративных этапах автор посредством действий героев демонстрирует их характеры, сформированные в результате социального давления. Нэчжа, таким образом, склонен к разрушению и уничтожению, он нетерпеливый, агрессивный и довольно вспыльчивый, в то время как Ао Бин, склонен к спасению, он спокойный, вежливый, покладистый и воспитанный.

Нарративный этап «осложняющее событие», представляющий собой кризисную ситуацию, становится ключевым событием, переживая которое герои начинают изменяться. Начиная с данного нарративного этапа мы видим влияние семейного воспитания на героев. Так, Ао Бин под манипуляцией своего отца короля драконов забывает свой долг линчжу и ставит в приоритет спасение своего рода, что возможно только при условии возвышения в ранг духов, не раскрывая при этом свою драконью сущность. В связи с этим Ао Бин принимает решение заживо похоронить весь Чэньтангуань со всеми его жителями, которые узнали о его происхождении. Нэчжа, в свою очередь, под влиянием своих родителей и учителя принимает решение предотвратить безумные действия Ао Бина и спасти всех. В ряде этих событий авторы показывают важную роль семейных взаимоотношений, а также их интерпретацию, характерную для

китайской лингвокультуры, которые являются одной из ключевых ситуативных информаций, закодированных в нарративной линии исследуемого анимационного дискурса. Именно на данном этапе авторы начинают через реплики героев эксплицитно упоминать судьбу.

В конце повествования герои после конфликта и обсуждений сталкиваются уже непосредственно с последней трудностью – небесным бедствием, которое является проявлением судьбы, установленной небом и его олицетворением – Небесным повелителем. В данном нарративном отрывке автор произведения представляет небесное бедствие в виде большой человеческой головы, образованной из туч и молний, которое силами молний пытается осуществить неизбежную смерть Нэчжи. В борьбе против судьбы Ао Бин принимает решение помочь Нэчже, и, объединившись вместе, герои побеждают судьбу, достигнув гармонии и баланса сил друг друга, что демонстрирует доминирующий национально-ценностный смысл.

Таким образом, на основе вышесказанного, анимационный дискурс как современный экранный продукт и коммуникативное событие кодирует и передает обширный спектр информации, обладающей значительным лингвокультурным потенциалом, с помощью которого сигнифицируется национально-ценностный смысл, являющийся мировоззренческой и духовной доминантой определенной национальной лингвокультуры. Стоит отметить, что в зависимости от сложности, тематики и специфики целевой аудитории анимационного дискурса количество передаваемого им национально-ценностного смысла варьируется. В случае, когда анимационный дискурс характеризуется высокой сложностью, он может передавать несколько национально-ценностных смыслов, которые могут быть равнозначными или иметь иерархическую связь между собой. Так, например, анимационный дискурс «Нэчжа: рождение дьявола», основанный на китайской мифологии и имеющий сложную рисовку, а также широкий охват целевой аудитории разной возрастной категории передает один доминирующий основной национально-ценностный

смысл и два второстепенных национально-ценностных смысла. Анимационный дискурс, таким образом, становится довольно эффективным инструментом хранения и передачи национально-культурной идентичности, отражая мировоззрение и ценностные ориентиры определенной нации.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Анализ обширного теоретического и эмпирического материала позволил нам разработать комплексный подход к анализу анимационного дискурса, на основании которого были выявлены основные особенности реализации национально-ценностного смысла в рамках анимационного дискурса. Выделены следующие ключевые позиции, имеющие принципиальное значение для данного диссертационного исследования:

1. Анимационный дискурс, изучаемый в рамках настоящей работы, обладает значительным национально-культурным потенциалом, который раскрывается через сложную многоуровневую структуру семиотического пространства анимации. Национально-культурная специфика китайской анимации проявляется в активном использовании традиционных культурных символов, мотивов из классических литературных произведений и канонов, а также элементов быта, характерных для китайской лингвокультуры. Эти элементы не только выполняют эстетическую функцию, но и способствуют передаче национально-ценностных установок, таких как гармония, уважение к традициям, китайские философские идеалы и другие. Уникальное сочетание современной визуальной эстетики с сохранением классических культурных норм подчеркивает роль китайской анимации в сохранении и популяризации культурной идентичности в глобальном контексте, а также обеспечивает корректную трансляцию национально-ценностных смыслов.

2. Рассматриваемый в концепции нашего исследования национально-ценностный смысл реализуется в анимационном дискурсе через энциклопедический, контекстуальный и ситуативный виды информации. В

зависимости от вида, тематики, а также целевой аудитории анимационного дискурса, данные типы информации приобретают разную степень сложности и могут быть задействованы в разных количествах. В связи с этим анимационный дискурс способен отражать и передавать несколько национально-ценностных смыслов, которые равнозначны друг другу, или имеют иерархическую связь между собой.

3. Энциклопедическая информация, закодированная в кодах разных модусов, играет важную роль в конструировании анимационного знака, которое зачастую осуществляется специальной выборкой. Авторами произведения осуществляется выбор определенных кодов, энциклопедическая информация которых приобретает точную мотивированность и направленность в процессе семиозиса анимационного знака. Это не только создает тесную связь между планом выражения и планом содержания анимационного знака, но и обеспечивает точность и целостность информационного содержания анимационного знака. В связи с этим энциклопедическая информация, закодированная в кодах, представляет собой апперцепционную базу, без которой невозможно ни создание анимационного дискурса, ни передача им национально-ценностного смысла.

4. Анимационный знак и закодированная в нем контекстуальная информация являются одними из основных приемов реализации и передачи национально-ценностного смысла в анимационном дискурсе. Часто в роли анимационного знака выступает герой произведения, созданный путем комбинирования плана выражения и плана содержания кодов различных модусов. Таким образом, анимационный знак становится основным носителем информационной нагрузки и тесно связывается с нарративной линией анимационного дискурса, взаимодействуя в ее рамках с другими анимационными знаками, тем самым способствуя развитию сюжета. Следовательно, контекстуальная информация, закодированная в анимационном знаке, не только определяет его изначальное состояние, но и развивается в процессе нарратива, взаимодействуя с ситуативной

информацией сюжета. В связи с этим для полного понимания закодированной контекстуальной информации, необходимо рассматривать анимационный знак в контексте нарратива, что подчеркивает тесную связь между контекстуальной и ситуативной информацией.

5. Ситуативная информация, внедряемая авторами в нарративную структуру анимационного дискурса, реализуется как серия «интенсификаторов», через которые анимационные знаки и их контекстуальная информация развиваются, расширяются и модифицируются. Отличительной особенностью ситуативной информации является её вариативность в способах кодирования и представления. Эта информация чаще всего кодируется в действиях на определенном этапе нарратива и развивается или детализируется на последующих этапах. В нарративе анимационного дискурса также может кодироваться ситуативная информация, пронизывающая весь нарратив анимационного дискурса. Этот тип ситуативной информации, как правило, занимает доминирующую позицию и передается как имплицитно, так и эксплицитно в зависимости от подхода автора анимационного дискурса. При этом стоит отметить, что эксплицитное выражение зачастую осуществляется либо аудио-вербальным способом (то есть, в репликах героев), либо визуально-вербальными средствами (например, каллиграфической надписью в начале или в конце произведения). Важной особенностью ситуативной информации является также то, что на определенных этапах повествования этот тип информации выполняет функцию соединения предыдущего этапа нарратива с последующим, придавая анимационному дискурсу логическую связность.

6. Национально-ценностный смысл, репрезентированный анимационным дискурсом, передается и реализуется посредством энциклопедической информации, сопровождающей кадры различных модусов; контекстуальной информации, закодированной в анимационных знаках (героях); ситуативной информации, заложенной в нарративе анимации. Эти типы информации тесно связаны друг с другом и не делимы в реализации коммуникативной функции

анимационного дискурса, что подтверждает потенциал анимационного дискурса как комплексного национально-ценностного ресурса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей диссертации предпринята попытка системного анализа и описания специфики анимационного дискурса, который отражает национально-ценностный характер продуцирующей его лингвокультуры. Анимационный продукт, исследуемый в рамках данного исследования, является современным и востребованным ресурсом кинематографа и часто рассматривается под общим наименованием «экранное произведение», интерпретируемое как текст или дискурс с аудиовизуальным сопровождением. Однако в рамках лингвистической парадигмы анимационный ресурс редко выступает в качестве самостоятельного объекта исследования, что приводит к недостаточной терминологической точности, оставляет нерешенными вопросы о сущности анимационного продукта, способах его функционирования и комплексном подходе к его анализу.

В свете вышесказанного в предлагаемой работе проведено изучение теоретического материала, что позволило на основе трудов в области лингвистики текста, дискурс-анализа и семиотики сконструировать комплексное понимание анимации с позиции лингвистической и семиотической парадигм. Анимация в контексте нашего понимания рассматривается как дискурсивное целое, объединяющее статические и динамические аспекты коммуникативного процесса. Таким образом, анимационный дискурс представляется как коммуникативное событие массовой адресации, реализуемое через мультимодальное семиотическое пространство, содержащее множество кодов, связанных между собой нитью семиозиса.

Данное семиотическое пространство классифицируется как трёхуровневое целое, включающее каналы, модусы и коды, что придает анимационному дискурсу свойства биканальности, мультимодальности и поликодовости. Важным компонентом семиотического пространства анимационного дискурса является нарратив, подразделяющийся на различные нарративные этапы,

которые задают временной и пространственный контекст сюжета, организуя знаки анимационного продукта.

Исходя из вышеизложенного определены процессы кодирования и сигнификации в анимационном процессе. На основе теории строения мифа Р. Барта анимационный дискурс рассматривается как вторичная семиотическая система. Его функционирование осуществляется за счёт анимационных знаков, представляющих собой семиотическую совокупность, образованную кодами различных модусов. Интеграция анимационных знаков в нарративное повествование анимационного дискурса эксплицирует национально-ценностный смысл, представляющий мировоззренческую и духовную доминанту, присущую исключительно той лингвокультуре, к которой принадлежит автор анимации.

В данной работе на основе анализа теоретического и эмпирического материала, предложен комплексный трехэтапный алгоритм практического анализа анимационного дискурса. Он включает интерпретационный, компонентный и описательный методы анализа, с помощью которых определяются основные способы репрезентации и передачи национально-ценностного смысла в анимационном дискурсе. Ключевыми объектами анализа являются энциклопедическая информация кодов, контекстуальная информация анимационных знаков и ситуативная информация нарратива.

Энциклопедическая информация представляет собой план содержания кодов различных модусов. Её основная функция проявляется в процессе конструирования анимационных знаков (героев произведения). В данном процессе создатели анимации уделяют внимание не только материальной оболочке анимационных знаков, но и их плану содержания, который соответствует установкам героев и отражает их характер. Таким образом, коды и их энциклопедическая информация служат фундаментом для анимационных знаков, наделяя их высоким лингвокультурным потенциалом.

Анимационные знаки представляют собой более сложные семиотические единицы анимационного дискурса. По своей сути, они являются совокупностью

кодов различных модусов. Планом выражения анимационных знаков служит контекстуальная информация, формируемая из множества энциклопедической информации, отобранной автором по определённым условиям в соответствии с образами героев. Это придаёт анимационным знакам значительную и сложную информационную нагрузку, которая не только отражает первоначальное состояние героев, но и развивается в рамках нарратива произведения.

Ситуативная информация, заложенная в нарративе произведения, представляет собой содержание ряда различных событий, в рамках которых определяются роли анимационных знаков, их взаимоотношения, а также их поведение и действия. В зависимости от нарративного этапа ситуативная информация вариативна. Она делает контекст анимационного дискурса более связанным, направляя анимационные знаки из одного действия в другое. Эта особенность позволяет контекстуальной информации анимационных знаков, встроенных непосредственно в нарратив, изменяться и совершенствоваться, что в конечном итоге эксплицирует национально-ценностный смысл анимационного дискурса.

Системное и комплексное описание анимационного дискурса, выполненное в рамках данной работы, интегрирующее подходы семиотики, киносемиотики, теории текста и дискурса, аксиологии и нарратологии, а также предложенная авторская модель семиотико-ориентированного анализа, позволяющая выявлять национально-культурную специфику определённой лингвокультуры, могут создать продуктивную перспективу для дальнейших исследований не только различных жанров и видов анимационного дискурса, но и других видов экранного дискурса, таких как видеоигрового и кинематографического.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аванесов, С.С. Что можно называть визуальной семиотикой? / С.С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2014. – № 1(1). – С. 10–22.
2. Агеев, В.Н. Семиотика / В.Н. Агеев. – Москва: Весь мир, 2002. – 256 С.
3. Акимова, Д.В. Анимация Хаяо Миядзаки: поэтика художественного образа [Электронный ресурс] / Д. В. Акимова. – Текст: электронный // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. – 2011. – № 958(2), Вип. 45. – С. 15–22. – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhITK_2011_958%282%29_45_4 (дата обращения: 14.06.2024).
4. Алещанова, И.В. Нарративность: определение понятия / И.В. Алещанова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2006. – № 3(16). – С. 43–47.
5. Анисимова, Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) / Е.Е. Анисимова // Вопросы языкознания. – 1992. – №1. – С. 71–78.
6. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 С.
7. Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». – Москва, 1975. – С. 114–123.
8. Барт, Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Текст: электронный // Стрoение фильма. – Москва, 1984. – С. 175–189. –Режим доступа: http://social-orthodox.info/materials/5_3_rolan_bart_tretyy_smysl_issledovatelskie_zametki_o_neskolkih.pdf (дата обращения: 14.06.2024).
9. Барт, Р. Элементы семиологии [Электронный ресурс] / Р. Барт. // информационный филологический ресурс Myfilology.ru – Режим жоступа:

<https://myfilology.ru//semiotika/rbart-elementy-semiologii/> (дата обращения: 14.05.2023).

10. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва: Академический Проект, 2008. – 351 С.
11. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Заключительные замечания / М.М. Бахтин // Собр. соч. в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930 – 1961 гг.) / М. М. Бахтин. – Москва: Языки славянских культур, 2012. – 500 С.
12. Белая, Г.В. Гносео-онтологическая интерпретация дихотомии «Нарратив/текст» / Г.В. Белая, К.И. Симонов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11, № 4-5. – С. 1250–1258.
13. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – 3-е изд. – Москва: Эдиториал УРСС, 2009. – 448 С.
14. Бердяев, Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии / Н.А. Бердяев. – Москва: Мысль, 1991. – 220 С.
15. Бернацкая, А.А. О понятии «текст» / А.А. Бернацкая // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – Т. 2, № 5. – С. 30–37.
16. Богатырева, И.И. Языковая картина мира [Электронный ресурс] / И.И. Богатырева. // Слово: образовательный портал. – Режим доступа: <https://www.portal-slovo.ru/philology/43646.php> (дата обращения: 14.06.2024).
17. Богданов, В.В. Текст и текстовое общение: учебное пособие / В.В. Богданов. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 1993. – 67 С.
18. Большой психологический словарь / под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. – Санкт-Петербург: ЕВРОЗНАК, 2005. – 632 С.
19. Бондарко, А.В. Теория значения в системе функциональной грамматики: на материале русского языка. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 736 С.
20. Бондарко, А.В. Грамматическое значение и смысл / А.В. Бондарко. – Ленинград: Наука, 1978. – 175 С.

21. Бремон, К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Семиотика и искусствометрия. – Москва, 1972. – С. 108–135.
22. Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.
23. Бугаева, Л.Д. О кинонарративе / Л.Д. Бугаева // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2(7). – С. 6–10.
24. Бурмистров, С.Л. Чарльз Сандерс Пирс [Электронный ресурс] / С.Л. Бурмистров // Anthropology: web-кафедра философской антропологии. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/person/burmistrov-sl> (дата обращения: 14.06.2024).
25. Введение в науку о языке / А. Е. Кибрик, О. В. Федорова, С. Г. Татевосов [и др.]; под ред. О. В. Федоровой, С. Г. Татевосова. – Москва: Буки Веди, 2019. – 672 С.
26. Венжер, Н. Пиррова победа [Электронный ресурс] / Н. Венжер // Аниматор.ру: интернет-сайт. – Режим доступа: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=114> (дата обращения: 14.06.2024).
27. Виноградов, В. В. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития / В. В. Виноградов; АН СССР, Ин-т рус. яз. – Москва : Наука, 1967. – 134 С.
28. Винокур, Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур; отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак; сост. Т. Г. Винокур, М. И. Шапира; вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира. – Москва: Наука, 1990. – 452 С.
29. Выготский, Л.С. Развитие высших психических функций: из неопубликованных трудов / Л. С. Выготский. – Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1960. – 500 С.

30. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – Москва: КомКнига, 2007. – 144 С.
31. Грицанов, А.А. Мишель Фуко / А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко. – Минск: Книжный Дом, 2008. – 320 С.
32. Гутнер, Г.Б. Семиозис [Электронный ресурс] / Г.Б. Гутнер., В.Л. Бернштейн. – Текст: электронный // Гуманитарный портал: Концепты / Центр гуманитарных технологий. – Режим доступа: <https://gtmarket.ru/concepts/7037> (дата обращения: 14.06.2024).
33. Дейк, Т. А. ван. К определению дискурса [Электронный ресурс] / Т. А. Дейк. – Режим доступа: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm> (дата обращения: 14.06.2024). – Текст: электронный.
34. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 С.
35. Детинко, Ю. И. Политическая коммуникация: опыт мультимодального и критического дискурс-анализа: монография / Ю. И. Детинко, Л. В. Куликова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2017. – 168 С.
36. Евстигнеева, Н.В. Модели анализа нарратива / Н. В. Евстигнеева // Человек. Сообщество. Управление. – 2007. – № 4. – С. 95–107.
37. Ейгер, Г. В. К построению типологии текстов / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Лингвистика текста: материалы научной конференции при Московском государственном педагогическом институте иностранных языков им. М. Тореза: в 2 ч. Ч. I. – Москва, 1974. – С. 103–109.
38. Ерофеева, Е. В. К вопросу о соотношении понятий ТЕКСТ и ДИСКУРС / Е. В. Ерофеева, А. Н. Кудлаева // Проблемы социо- и психолингвистики: сб. ст. / под ред. Т. И. Ерофеевой. – Пермь, 2003. – Вып. 3 – С. 28–36.
39. Ефименко, В. А. Кинонарратив как объект нарратологического анализа / В. А. Ефименко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9-2(27). – С. 87–90.

40. Жигарева, Е. А. Текст как семиотическая система [Электронный ресурс] / Е. А. Жигарева. – Текст: электронный // Вестник Актюбинского Университета им. С. Баишева. – 2009. – Режим доступа: <https://articlekz.com/article/12371> (дата обращения: 14.06.2024).
41. Жинкин, Н. И. Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин. – Москва: Наука, 1982. – 160 С.
42. Жирмунский, В. М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926 / В. М. Жирмунский; Гос. ин-т истории искусств. – Ленинград: Academia, 1928. – 357 С.
43. Зайченко, С.С. Художественный кинодискурс исторического жанра в пространстве семиосферы / С.С. Зайченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 7 (25): в 2-х ч. Ч. I. – С. 69–72.
44. Казыдуб, Н. Н. Аксиологическая стрела времени: ценностные смыслы в исторически изменяющемся дискурсе / Н. Н. Казыдуб // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – Иркутск: ИГЛУ, 2012. – № 2. (18). – С. 90–95.
45. Каменская, Т. Н. Понятие дискурса в лингвистике [Электронный ресурс] / Т. Н. Каменская. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/8_NND_2010/Philologia/60574.doc.htm (дата обращения: 14.06.2024).
46. Карамова, А. А. Текст и дискурс: соотношение понятий [Электронный ресурс] / А. А. Карамова. – Текст: электронный // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2013. – № 2. – С. 19–23. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-diskurs-sootnoshenie-ponyatiy>(дата обращения: 14.06.2024).
47. Карасик, В. И. Лингвосемиотическое моделирование ценностей / В.И. Карасик // Политическая лингвистика. – 2012. – № 1. – С. 43–50.

48. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Москва: Гнозис, 2004. – 389 С.
49. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс // Волгоград. Гос. Пед. Ун-т; Н. -И. Лаб. «аксиол. Лингвистика». - Волгоград: Перемена, 2002. - 476 С.
50. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва: Наука, 1987. – 263 С.
51. Касевич, В. Б. Элементы общей лингвистики / В. Б. Касевич. – Москва: Наука, 1977. – 177 С.
52. Кибрик, А. А. Дискурс [Электронный ресурс] / А. А. Кибрик, П. Б. Паршин. – Текст: электронный // Энциклопедия «Кругосвет»: универсальная научно-популярная энциклопедия. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html (дата обращения: 14.06.2024).
53. Кибрик, А. А. Мультимодальная лингвистика / А. А. Кибрик // Когнитивные исследования – IV. – Москва: ИП РАН, 2010. – С. 134–152.
54. Кибрик, А. А. Русский мультимедийный дискурс. Часть I. Постановка проблемы / А. А. Кибрик // Психологический журнал. – 2018. – Т. 39, № 1. – С. 70–80.
55. Клушина, Н. И. Стилистика публицистического текста / Н. И. Клушина. – Москва: МедиаМир, 2008. – 244 С.
56. Кожанов, А. А. Лингвистическое понятие текста / А. А. Кожанов, Г. Н. Россихина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 9 (27). – С. 83–87.
57. Колшанский, Г. В. Лингво-гносеологические основы языковой номинации / Г. В. Колшанский // Языковая номинация. Общие вопросы. – Москва: Наука, 1977. – С. 99–146.
58. Константинов, М. В. Ю.Лотман и визуальная семиотика второй половины XX в.: историко-философский анализ: диссертация ... кандидата

- философских наук: 09.00.05 / Константинов Михаил Владимирович; [Место защиты: Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара]. – Днепр, 2017. – 280 С.
59. Крейдлин, Г. Е. Семиотическая концептуализация тела и проблема мультимодальности / Г. Е. Крейдлин // Экология языка и коммуникативная практика. – 2014. – № 2. – С. 100–120.
60. Кубрякова, Е. С. Виды пространства, текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции. – Москва: Диалог-МГУ, 1997. – С. 19–20.
61. Кубрякова, Е. С. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. – Москва: Наука, 1991. – 240 С.
62. Кубрякова, Е. С. Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека / Е. С. Кубрякова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. – 2003. – № 4 (38). – С. 2–12.
63. Кубрякова, Е.С. Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека / Е.С. Кубрякова // Вестн. Чуваш. гос. пед. ун-та им. И.Я. Яковлева. – 2003. – № 4 (38). – С. 2–12.
64. Куликова, Л. В. Функционально-прагматический подход к исследованию ксенонарративных текстов в пространстве литературно-нарративной коммуникации / Л. В. Куликова, Е. Ю. Микалаускайте // Коммуникативные исследования. – 2020. – Т. 7, № 2. – С. 403–418.
65. Лещенко, А. В. Модели нарратива: опыт изучения [Электронный ресурс] / А. В. Лещенко. – Режим доступа: https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/559/1/%D0%9B%D0%B5%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%90.%D0%92._%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F.docx (дата обращения: 14.06.2024).

66. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 683 С.
67. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 271 С.
68. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 С.
69. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история / Ю. М. Лотман. – Москва: Языки русской культуры: Кошелев, 1996. – 447 С.
70. Лотман, Ю. М. Люди и знаки / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2010. – С. 5–9.
71. Лотман, Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 С.
72. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – 1973. – Режим доступа: https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131__.-____.pdf (дата обращения: 17/06/2024).
73. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 544 С.
74. Лукиных, Н. В. Анимационное кино [Электронный ресурс] / Н. В. Лукиных. – Текст: электронный // Большая российская энциклопедия. 2004-2017: [сайт]. – Режим доступа: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108 (дата обращения: 17.06.2024).
75. Макаренко, Л. М. Ценностный смысл DREAM и его репрезентация в лексико-семантической системе английского языка и дискурсе: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Макаренко Людмила Михайловна; [Место защиты: Алт. гос. пед. акад.]. – Абакан, 2014. – 210 С.

76. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – Москва: Гнозис, 2003. – 280 С.
77. Манохин, Д. К. Философия киноязыка в контексте структуралистской и постструктуралистской семиотики / Д. К. Манохин, М. В. Стручаев // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 2(22) – С. 100–106.
78. Матвеева, Т. В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т. В. Матвеева. – Москва: Флинта: Наука, 2003. – 432 С.
79. Метц, К. Кино: язык или речь? / К. Метц; пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – 1993/1994. – № 20. – С. 54–93.
80. Метц, К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Стрoение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1985. – С. 102–133.
81. Михайлова, Е. С. Жанровые характеристики нарративов у детей младшего школьного возраста: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Михайлова Екатерина Сергеевна; [Место защиты: Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т]. – Волгоград, 2015. – 205 С.
82. Моррис, Ч. Основания теории знаков [Электронный ресурс] / Ч. Моррис. – 1938. – Режим доступа: <http://belb.info/obmen/Morris.htm> (дата обращения: 17.06.2024).
83. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис; сост. и общ. ред. Степанов Ю. С. // Семиотика: антология. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 34–45.
84. Муравьева, Л. Кинонарратив в трансмедиальной оптике: реверсивность как критерий медиачувствительности / Л. Муравьева // Кинема. – 2021. – № 2. – С. 172–183.
85. Нарратология [Электронный ресурс] / Ю. Кристева, Барт, М. Риффатер, П. Ван ден Хё-вель [и др.]. – Текст: электронный // Большая российская энциклопедия 2004–2017. – Режим

доступа: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2250109?ysclid=ltmfcl5znm223815723> (дата обращения: 17. 06.2024).

86. Нешкова, Е. Г. Лингвокультурологический аспект интертекстуальности в мультипликационном дискурсе: на материале английского, русского и французского языков: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Нешкова Екатерина Геннадьевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»]. – Челябинск, 2020. – 192 С.
87. Обдалова, О. А. Понятие «нарратив» как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности / О. А. Обдалова, З. Н. Левашкина // Язык и культура. – 2019. – № 48. – С. 332–348.
88. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва: Азбуковник, 1999. – 994 С.
89. Осипова, Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания [Электронный ресурс] / Н. О. Осипова. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2011. – № 3(5). – Режим доступа: http://cg-journal.ru/rus/journals/79.html&j_id=7 (дата обращения: 17.06.2024).
90. Основы теории коммуникации: учебник и практикум для академического бакалавриата / Бергельсон М.Б., Борисенко А.Л., Венедиктова Т.Д., Гудков Д.Б., Дианова Т.Б., Кибрик А.А., Николаева Ю.В.; под ред. Т.Д. Венедиктовой, Д.Б. Гудкова. – Москва: Юрайт, 2016. – 193 С.
91. Пазолини, П. П. Поэтическое кино / П. П. Пазолини // Строение фильма / отв. ред. К. Разлогов. – Москва, 1984. – С. 45–67. Перевод из книги: Pasolini P.P. Il cinema di poesia // Uccelacci e Uccellini, un film di P.P. Pasolini. – Milano, 1966. – P. 7–31.
92. Петрова, Н. В. Текст и дискурс / Н. В. Петрова // Вопросы языкознания. – 2003. – № 6. – С. 123–131.
93. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения: пер. с англ. / пер. Голубович К., Чухрукидзе К., Дмитриева Т. – Москва: Логос, 2000. – 448 С.

94. Платон. Сочинения в трех томах. Т. 1 / Платон; общ. ред. Лосев А. Ф., Асмус В. Ф. – Москва: Мысль, 1968. – 623 С.
95. Подлегаева, Е. П. Анимационный видеовербальный текст: проблемы перевода и интерпретации: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.20 / Подлегаева Елена Павловна; [Место защиты: ГОУ ВО МО Московский государственный областной университет]. – Мытищи, 2020. – 170 С.: ил.
96. Попова, З. Д. Текст, дискурс и проблема эффективности коммуникации / З. Д. Попова, И. А. Стернин // Текст-дискурс- картина мира / Воронежский государственный университет, Межрегиональный центр коммуникативных исследований. – Воронеж, 2005. – Вып. 1. – С. 4–8.
97. Попова, З.Д. Язык и национальная картина мира / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Изд. 4-е, стер. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 101 С.
98. Потапова, Р. К. Язык, речь, личность / Р. К. Потапова, В. В. Потапов. – Москва: Языки славянской культуры, 2006. – 496 С.
99. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – Москва: Искусство, 1976. – 616 С.
100. Почепцов, Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года [Электронный ресурс] / Г. Г. Почепцов. – Москва: Лабиринт, 1998. – 336 С. – Текст: электронный // Русофил русская филология. – Режим доступа: http://www.russofile.ru/articles/article_84.php (дата обращения: 17.06.2024).
101. Почепцов, Г. Г. Русская семиотика / Г. Г. Почепцов. – Москва: Рефл-бук, Ваклер, 2001. – 762 С.
102. Проскурин, С. Г. Курс семиотики. Язык, культура, право: учебное пособие / С. Г. Проскурин; М-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. ун-т, юрид. фак., фак. иностр. яз. – Новосибирск: НГУ, 2013. – 225 С.
103. Разлогов, К. Э. Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана / К. Э. Разлогов. – Москва: Радуга, 1985. – 279 С.

104. Ролан, Б. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Б. Ролан // Структура фильма. – Москва, 1984. – С. 175–187.
105. Русакова, О. Ф. Основные теоретико-методологические подходы к интерпретации дискурса / О. Ф. Русакова // Антиномии: научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. – 2007. – Вып. 7. – С. 5–34.
106. Севостьянова, Н. Г. Коммуникативная трактовка дискурса в постмарксизме Ю. Хабермаса / Н. Г. Севостьянова // Маркс и марксизм в контексте современности: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения К. Маркса (1818–1883), Минск, 26–27 апр. 2018 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: В.Ф. Гигин (отв. ред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2018. – С. 420–425.
107. Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. – 2-е изд. – Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 С.
108. Семиотика. [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия / Институт философии Российской Академии Наук. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH9158ad52b4cdcc35784291> (дата обращения: 17. 06.2024).
109. Серебренникова, Е. Ф. Аспекты аксиологического лингвистического анализа / Е. Ф. Серебренникова // Лингвистика и аксиология: этносемиотика ценностных смыслов: коллективная монография / [отв. ред. Л. Г. Викулова]. – Москва, 2011. – Гл. 1. – С. 7–26. – ISBN 978-5-98421-117-8.
110. Серебренникова, Е. Ф. Этносемиотика как способ лингвистического аксиологического анализа / Е. Ф. Серебренникова // Этносемиотика ценностных смыслов. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – С. 8–62.
111. Сигал, К. Я. Сочинительные конструкции и дискурс / К. Я. Сигал // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2001. – № 5. – С. 42–45.

112. Солодилова, И. А., Ценностная картина мира как объект лингвистического изучения / И. А. Солодилова, В. В. Первалов // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: гуманитарные науки. – 2018. – № 03. – С. 180–183.
113. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – Москва: Наука, 1990. – С. 180–186.
114. Сорокина, Ю. В. Понятие мультимодальности и вопросы анализа мультимодального лекционного дискурса / Ю. В. Сорокина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 10(76). – С. 168–170.
115. Соссюр Ф. Де. Труды по языкознанию / Ф. Де Соссюр / пер. с франц. А. А. Холодович. – Москва: Прогресс, 1977. – 696 С.
116. Соссюр, Ф. Де. Курс общей лингвистики / Ф. Де Соссюр // Лингвистическое наследие XIX в. / пер. с фр., изд. Ш. Балли, А. Сеше при уч. А. Ридлингера. – 7-е изд. – Москва: Либроком, 2016. – 256 С.
117. Сподарец, О. Поликодовость как ключ к новостному политическому медиатексту [Электронный ресурс] / О. Сподарец. – Текст: электронный // Политическая лингвистика. – 2011. – № 1(35). – С. 171–176. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/i/inst/ling/ling35/ling35_25.pdf. (дата обращения: 17.06.2024).
118. Степанов, Ю. С. Семиотика / Ю. С. Степанов // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева ; редкол. Н. Д. Арутюнова [и др.]. – 2-е изд., доп. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 2002.
119. Степанов, Ю. С. Семиотика / Ю. С. Степанов. – Москва: Наука, 1971. – 167 С.
120. Степанов, Ю. С. Структура французского языка / Ю. С. Степанов. – Москва: Просвещение, 1965. – 316 С.

121. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура: [Пер. с англ.] / Э. Б. Тайлор; [предисл. и примеч. А. И. Першица]. – Москва: Политиздат, 1989. – 572 С.
122. Текст семиотический. [Электронный ресурс] // Словарь литературоведческих терминов. Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/textsemiotich.htm> (дата обращения: 17.06.2024).
123. Теплыгина, И. М. Неоднозначность трактовки понятия дискурс в науках гуманитарного цикла / И. М. Теплыгина // Актуальные проблемы современной лингвистики: материалы IV Межвузовской научно-практической конференции. – Санкт-Петербург: СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2015. – С. 191–192.
124. Ткаченко, Р. В. Анализ дискурсивных практик в философии Мишеля Фуко / Р. В. Ткаченко // Вісник СевНТУ: Зб. наук. пр. Серія: Філософія. – Севастополь, 2011. – Вип. 115. – С. 67–72.
125. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Филология», спец. «Филология» и «Литературоведение» / Б. В. Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 333 С.
126. Троцук, И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках / И. В. Троцук // Вестник РУДН. Серия Социология. – 2004. – № 6-7. – С. 56–74.
127. Тульчинский, Г. Л. «Глубокая семиотика»: российский вклад в расширение возможностей семиотического анализа / Г. Л. Тульчинский // Наследие. – 2019. – № 2 (15). – С. 36–49.
128. Тураева, З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика: учеб. пособие / З. Я. Тураева. – Изд-е 2-е, доп. – Москва: ЛИБРОКОМ, 2009. – 144 с.
129. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов; [предисл. В. Каверина; АН СССР, Отд-ние литературы и яз., Комис. по

- истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры]. – Москва: Наука, 1977. – 574 С.
130. Тынянов, Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – Москва, 1977. – С. 326–345.
131. Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В. И.Тюпа. – Москва: Intrada, 2016. – 145 С.
132. Тюпа, В. И. Очерк современной нарратологии / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–9.
133. Усманова, А. Р. Метц Кристиан / А. Р. Усманова // Постмодернизм. Энциклопедия / (под ред. Грицанова А. А., Можейко М. А. – Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001. – С. 471–474.
134. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 С.
135. Фесенко, Т. А. Лингвофилософская концепция В. Фон Гумбольдта в контексте семиотики / Т. А. Фесенко // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 2. – С. 16–25.
136. Фурс, В. Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса / В. Н. Фурс. – Минск, 2000. – 224 С.
137. Хитрук, Ф. С. Профессия – аниматор / Ф. С. Хитрук. – Москва: Гаятри, 2008. – Т.1. – 304 С.
138. Хоккетт, Ч. Ф. Проблема языковых универсалий / Ч. Ф. Хоккетт // Новое в лингвистике. – Москва, 1970. – Вып. 5. – С. 45–76.
139. Храпченко, М. Б. Природа эстетического знака / М. Б. Храпченко // Семиотика и художественное творчество. – Москва: Наука, 1977. – С. 7–41.
140. Хренов, Н. А. К истории формирования киноязыка: кинематограф между символической и романтической фазой в становлении духа / Н. А. Хренов // Верхневолжский филологический вестник Серия: Культурология. – 2016. – № 1. – С. 149–155.

141. Ценность. [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь. – 2000. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/319990> (дата обращения: 17. 06.2024).
142. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие / В. Е. Чернявская. – Москва: Либроком, 2009. – 248 С.
143. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса / В. Е. Чернявская. – Москва: ФЛИНТА, 2020. – 208 С.
144. Шамшин, Л. Б. Русская формальная школа [Электронный ресурс] / Л. Б. Шамшин. – Текст: электронный // Культурология XX век: энциклопедия: в 2 томах. – Санкт-Петербург: Университетская книга: ООО «Алетейя», 1998. – Т. 2. – С. 183-184. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm> (дата обращения: 17. 06.2024).
145. Шкловский, В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете / В. Б. Шкловский // Избранное. В 2 томах. Т. 2 / В. Б. Шкловский. – Москва: Художественная литература, 1983. – С. 308–635.
146. Шохин, В. К. Аксиология // Новый философский словарь / В. К. Шохин; сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – С. 8–11.
147. Шпет, Г. Г. Мысль и Слово. Избранные труды / Г. Г. Шпет; отв. ред.-составитель Т. Г. Щедрина. – Москва: РОССПЭН, 2005. – 688 С.
148. Шпет, Г.Г. Эстетические фрагменты / Г. Г. Шпет. – Москва: Правда, 1989. – 608 С.
149. Эйзенштейн, С. Будущее звуковой фильмы. Заявка / Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров // Советский экран. – 1928. – № 32. – С. 5.
150. Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино (2. изд.): Перечитывая «Поэтику кино» / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств; Под общ. ред. Р. Д. Копыловой. Санкт-Петербург, 2001. – 261 С.

151. Эко, У. О членении кинематографического кода (1967) / У. Эко // Структура фильма. – Москва, 1984. – С. 105.
152. Юг, Г. Кинематограф как фактор мирового объединения / Г. Юг. – Москва: Кине-журнал, 1914. – № 8.
153. Юмашев, Д.О. Анимация в системе массмедиа: коммуникативный потенциал / Д.О. Юмашев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – № 2. – С. 159–162.
154. Языковая картина мира и системная лексикография / отв. ред. Ю.Д. Апресян. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – 912 С.
155. Языкознание.ру: справочный научный портал: [сайт]. – Режим доступа: http://yazykoznanie.ru/component/option,com_frontpage/Itemid,1/ (дата обращения: 17. 06.2024).
156. Якобсон, Р. О. Конец кино? / Р. О. Якобсон // Структура фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; [коммент. М. Ямпольского]. – Москва: Радуга, 1984. – С. 24–32.
157. Adam, J.-M. The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area [Электронный ресурс] / J.-M. Adam. – Текст: электронный // Colloque International «Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique», May 20-21, 2011. – University of Fribourg / [transl.]. – 14 p. – Режим доступа: https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf (дата обращения: 17. 06.2024).
158. Animation VS Cartoon [Электронный ресурс] // Информационный справочник DifferenceBetween. Режим доступа: <https://www.differencebetween.com/difference-between-animation-and-vs-cartoon/> (дата обращения: 17. 06.2024).
159. Barthes, R. Elements de Semiologie / R. Barthes. – New York, 1988. – 111 p.
160. Benveniste, E. On discourse / E. Benveniste // The theoretical essays: film, linguistics, literature / Colin MacCabe. – Manchester: Manchester univ. press, 1985.

161. Burroway J. *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft* / J. Burroway. – Boston: Little, Brown & Co, College Division, 1982.
162. *Difference Between Cartoons and Animation – Is There Really Any?* [Электронный ресурс] // Информационный справочник Scholarsark. – Режим доступа: <https://scholarsark.com/question/difference-between-cartoons-and-animation-is-there-really-any/> (дата обращения: 17. 06.2024).
163. Fludernik, M. *Histories of Narrative Theories (II)* / M. Fludernik // *A Companion to Narrative Theory* / ed. By Phelan J., Rabinowitz P. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – P. 36–59.
164. Foucault, M. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language* / Michel Foucault. – New York: Pantheon, 1972.
165. Franzosi, R. *Narrative analysis – Or why (and how) sociologists should be interested in narrative* / Roberto Franzosi // *Annual Review of Sociology*. – 1998. – Vol. 24. – P. 517–554.
166. Gaudreault, A. *Enunciation and Narration* / A. Gaudreault, F. Jost // *A Companion to Film Theory* / edited by Toby Miller and Robert Stam. – Malden: Blackwell Publishing, 2004. – P. 45–63.
167. Hall, E. T. *The Silent Language* / E. T. Hall. – Fawcett, 1968.
168. Harris, Z. *Discourse analysis* / Z. Harris // *Language*. – 1952. – Vol. 28. – № 1. – P. 1–30.
169. Jacobson, R. *Quest for the Essence of Language* / R. Jakobson // *Diogenes*. – New York : Sage Publications, 1965. – Vol.13, Iss. 51. – P. 21–37.
170. Jakobson, R. *Quest for the Essence of Language* / R. Jakobson // *In language*. – Massachusetts, 1995.
171. Kozloff, S. *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film* / S. Kozloff. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California press, 1988.
172. Kress, G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. – New York: Routledge, 2009. – p. 79. 232 p.

173. Kress, G. Reading Images: the grammar visual design / G. Kress, T. van Leeuwen. – London: Routledge, 1996. – p. 35. 310 p.
174. Labov, W. Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experience / W. Labov, J. Waletzky // Essays on the Verbal and Visual Arts / [ed. J. Helm]. – Seattle: University of Washington Press, 1967. – P. 12–44.
175. Labov, W. Oral Versions of Personal Experience: Three Decades of Narrative Analysis / W. Labov, J. Waletzky // Special Volume of a Journal of Narrative and Life History. – 1997. – Vol. 7. – P. 3–38.
176. Larivaille, P. L'analyse (morpho)logique du récit / Paul Larivaille // Poétique. – 1974. – № 19. – P. 368–388.
177. Lévi-Strauss, Claude. Structural Anthropology (неопр.) / Claude Lévi-Strauss. – Basic Books, 1963. – 51 p.
178. Martin, J. R. Multimodal Semiotics: Theoretical Challenges / J. R. Martin // Semiotic-margins: Meaning in Multimodalities / ed. by Dreyfus S., Hood S., Stenglin M. – New York; London: Continuum International Publishing Group, 2011. – 243 p.
179. Metz, Ch. Film language / Ch. Metz. – New York: Oxford univ. press, 1974. – 268 p.
180. Metz, C. Le cinema: langue ou langage? / C. Metz // Communications. – 1964. – № 4. – P. 52–90.
181. Monaco, J. How to read a film: movies, media, and beyond / J. Monaco. – USA: Oxford University Press, 2000. – 672 p.
182. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research / ed. by Heinen S., Sommer R. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. – 309 p.
183. New vocabularies in film semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and beyond / Stam, R., Burgoyne, B., Burgoyne, R., Flitterman-Lewi, S. – London; New York: Routledge, 1992. – 239 p.

184. O'Halloran, K. L. *Multimodal text analysis* / K. L. O'Halloran. – 2010. – URL: https://www.academia.edu/4332353/01_Multimodal_Text_Analysis_OHalloran_and_Smith (дата обращения: 17. 06.2024). – Текст: электронный.
185. Pasolini P. P. *The Written Language of Reality* / Pier Paolo Pasolini // *Heretical Empiricism* / ed. Louise K. Barnett; trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington : Indiana University Press, 1988.
186. Pasolini, P. P. *Heretical Empiricism* / P. P. Pasolini. – Bloomington: Indiana University Press, 1988. – 368 p.
187. Pasolini, P. P. *Is Being Natural?* / Pier Paolo Pasolini // *Heretical Empiricism* / ed. Louise K. Barnett; trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington : Indiana University Press, 1988.
188. Pasolini, P. P. *Observations on the Sequence Shot* / Pier Paolo Pasolini // *Heretical Empiricism* / ed. Louise K. Barnett; trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington : Indiana University Press, 1988.
189. Pasolini, P. P. *The Cinema of Poetry* / Pier Paolo Pasolini // *Heretical Empiricism* / ed. Louise K. Barnett; trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington: Indiana University Press, 1988.
190. Pasolini, P. P. *The Code of Codes* / Pier Paolo Pasolini // *Heretical Empiricism* / ed. Louise K. Barnett; trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington: Indiana University Press, 1988.
191. Peirce, C. S. *Collected papers*. t. 3, «Exact Logic» / C. S. Peirce. – Cambridge, 1967. – 211 p.
192. Sakr, M. *Multimodal participation frameworks during young children's collaborative drawing on paper and on the iPad* / M. Sakr // *Thinking Skills and Creativity*. – 2018. – № 29. – P. 1–11.
193. Scott, J. *Creative Writing and Stylistics: Creative and Critical Approaches* / J. Scott. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – 248 p.

194. Smith, B. H. Narrative Versions, Narrative Theories // On Narrative / ed. by W.J.T. Mitchell. – Chicago: University of Chicago Press, 1981. – P. 209–232.
195. Spottiswoode R. A grammar of the film / Raymond Spottiswoode. – 1935.
196. Stone, L. The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History / L. Stone // Past & Present. – 1979. – № 85 (November). – P. 3–24.
197. Todorov, Tzvetan. Introduction to Poetics / Todorov Tzvetan; trans. Richard Howard; introduction by Peter Brooks. – Minesota U. P., 1981. [Translation of: Poétique, Paris, Seuil 1968 & 1973].
198. 曹琳 (Цао Линь). 装帧设计 (Дизайн оформления) / 曹琳 (Цао Линь). // 武汉理工大学出版社有限责任公司. – 2021. – 113 页.
199. 陈恩林 (Чэнь Эньлинь). 浅谈儒家六艺的特点及其向六经的转化 (Об особенностях шести искусств Конфуцианства и их переходе в конфуцианское шестикнижие) / 陈恩林 (Чэнь Эньлинь) // 文化学刊. – 2008 年. – 第 1 期. – 31-36 页.
200. 陈建国, 王秀庭 (Чэнь Цзяньго, Ван Сютин). 民族器乐 (Народные музыкальные инструменты) / 陈建国, 王秀庭 (Чэнь Цзяньго, Ван Сютин) // 山东人民出版社. – 2008. – 198 页.
201. 陈卫江 (Чэнь Вэйцзян). 解读玉佩与玉牌 (Интерпретация нефритовых подвесок и нефритовых пластин) [Электронный ресурс] / 陈卫江 (Чэнь Вэйцзян). – 2008. – Режим доступа: <https://www.dashiyudiao.com/news/7106.cshtml> (дата обращения: 15. 05.2024).
202. 传统 | 纯净的“白”色: 汉字中的文化 (Традиция | Чистый «белый» цвет: культура в китайских иероглифах). – Текст: электронный // 搜狐 (информационный портал Souhu). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/233522898_266006. (дата обращения: 15. 05.2024).

203. 崔荣昌 (Цуй Жунчан). 四川方言与巴蜀文化 (Сычуаньский диалект и культура Башу) / 崔荣昌 (Цуй Жунчан) // 四川大学出版社. – 1996. – 435 页.
204. 动漫 (анимация). 百度百科 (Baidu baike) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8A%A8%E6%BC%AB/123835> (дата обращения: 17.06.2024).
205. 动漫、动画有什么差别? (В чем разница между анимацией и мультипликацией?) // онлайн образовательный портал 轻微课. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.qingwk.com/baike/16456.html> (дата обращения: 18.04.2024).
206. 东西 (предмет). – Текст: электронный // 汉典 (Информационный портал Ханьдянь) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zdic.net/hans/%E4%B8%9C%E8%A5%BF> (дата обращения: 18.07.2024).
207. 封神演义 (Вовышение в ранг духов). – Текст: электронный // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/fengshen-yanyi/zhs> (дата обращения: 21.05.2024).
208. 高级灰: 深沉而内敛, 平实而宁静 | 文物中的传统色 (Серый цвет: глубокий и сдержанный, простой и спокойный | Традиционные цвета в культурных реликвиях) // 网易 (Информационный портал Netease) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.163.com/dy/article/J3LS1GV605199DKK.html> (дата обращения: 27.06.2024).
209. 广州方言 (Гаунчжоуский говор). – Текст: электронный // 中共广州市委党史文献研究室 (Отдел исследований истории и документации партии при

- городском комитете Коммунистической партии Китая в Гуанчжоу) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gzsqw.org.cn/gzsq_276/gzsq/gzqk/202005/t20200515_6486.html (дата обращения: 27.05.2024).
210. 桂明超, 刘涛 (Гуй Минчао, Лю Тао). 普通话和北京话之间存在的根本区别 (Фундаментальное различие между мандаринским и пекинским диалектами). / 桂明超, 刘涛 (Гуй Минчао, Лю Тао). // 云南师范大学学报 (对外汉语教学与研究版). – 2011年. – 1月第9卷第1期. – 1-5页.
211. 郭璞 (Го Пу). 玄中记 (Среди мистерий). 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг). / 郭璞 (Го Пу) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=627101&remap=gb> (дата обращения: 26.04.2024).
212. 国学周易风水:超全! 阴阳风水学入门知识 (Китайская классика Чжоуи Фэншуй: полное издание! Введение в Инь-Ян Фэн-шуй). – Текст: электронный // 网易 (Информационный портал Netease) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.163.com/dy/article/EBN2903E0528KRKP.html> (дата обращения: 04.06.2024).
213. 汉字简说 (Краткое введение в китайскую иероглифику). – Текст: электронный // 许慎文化园 (культурное пространство Сюйшэнь) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.xswhy.com/pwhz.aspx?id=4> (дата обращения: 07.06.2024).
214. 胡双宝 (Ху Шуанбао). 简化字, 繁体字, 异体字辨析手册 (Руководство по упрощенным китайским иероглифам, традиционным китайским иероглифам и

- вариантным китайским иероглифам) / 胡双宝 (Ху Шуанбао) // – 北京大学出版社. – 1996. – 274 页.
215. 淮南子 (Хуайнаньцзы) 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг). – [Электронный ресурс] / 淮南子 (Хуайнаньцзы). – 2008. Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=627101&remap=gb> (дата обращения: 08.05.2024).
216. 黄生发, 张建国 (Хуан Шэнфа, Чжан Цзяньго). 浅析中国饮食文化中餐具的内涵 (Краткий анализ значения столовых приборов в китайской культуре питания). – [Электронный ресурс] / 黄生发, 张建国 (Хуан Шэнфа, Чжан Цзяньго) – 2020. Режим доступа: <https://www.yadao8.com/taocizhishi/4376.html> (дата обращения: 13.06.2024).
217. 简牍书法: 率意书写即巅峰 (Каллиграфия на бамбуковых пластинках: вершина каллиграфия – свободное письмо). – Текст: электронный // 中国甘肃网 (информационный портал пр. Ганьсу, Китай) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gscn.com.cn/culture/system/2023/12/18/013071444.shtml> (дата обращения: 12.05.2024).
218. 讲真, 黑色才是中国色 (Серьезно, черный – это цвет Китая) / 澎湃 (информационный портал Пэнпай) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2373175 (дата обращения: 15.05.2024).
219. 蒋传红 (Цзян Чуаньхун). 论麦茨的电影符号学理论 (О теории киносемиотики К. Метца) / 蒋传红 (Цзян Чуаньхун) // 新锐视点. 电影文学. – 2010 年. – 25–26 页.

220. 金虎 (Цзинь Ху). 试论帕索里尼的电影语言观 (О киноязыке П.П. Пазолини) / 金虎 (Цзинь Ху). // 电影文学. – 2018 年第 1 期. – 69–75 页.
221. 礼记·序卦 (Книга обрядов: пояснение последовательностей гексаграмм) / 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/text.pl?node=81932&if=gb&show=parallel&remap=gb> (дата обращения: 18.05.2024).
222. 李贺 (Ли Хэ). 致酒行 (Строки о вине) / 古诗文网 (корпус древних поэзий Китая) [Электронный ресурс] / 李贺 (Ли Хэ). / – Режим доступа: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_fe8e6c55ae94.aspx (дата обращения: 20.05.2024).
223. 李少群 (Ли Шаоцунь). 中国性别文化的历史演进与当代建构 (Историческая эволюция и современное конструирование китайской гендерной культуры). / 李少群 (Ли Шаоцунь) // 中国文化论衡. – 2016. – 第 1 期. – 13 页.
224. 李雪 (Ли Сюе). 欧洲电影的符号学分析 (Анализ европейской теории киносемиотики) / 李雪 (Ли Сюе) // 美苑, 2014 年第 3 期, 10–15 页.
225. 陆方 (Лу Фан). 动画电影符号学 (Семиотика анимационного кинематографа) / 陆方 (Лу Фан). – 科学出版社, 2017.
226. 论“国潮”餐具, 没人能比“有锅有碗”更懂 (О национальной посуде: нет ничего важнее чем иметь кастрюли и посуду). – Текст: электронный // 网易 (информационный портал Netease) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.163.com/dy/article/GPO774E30552J9D8.html> (дата обращения: 17.05.2024).

227. 鲁晓鹏, 金浪 (Лу Сяопэн, Цзинь Лан). 易经与中国符号学传统的起源 (Истоки Ицзина и традиционной китайской семиотики) / 鲁晓鹏, 金浪 (Лу Сяопэн, Цзинь Лан). – 北京大学出版社, 2011.
228. 麻衣相法 (Физиогномика Май). 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<https://ctext.org/datawiki.pl?if=gb&res=599969> (дата обращения: 17.04.2024).
229. 梅茨 (К. Метц). 电影的意义 (Киноязык: семиотика кино). 刘森尧译 (переведено Лю Сэньяо) / 梅茨 (К. Метц) // 南京:江苏教育出版社, 2005.
230. 梅茨 (К. Метц). 想象的能指-精神分析与电影 (Воображаемое означающее. Психоанализ и кино) / 梅茨 (К. Метц) – 中国广播电视出版社, 2006.
231. 孟子·告子上 (Мэнцзы: Гаоцзышан) . – Текст: электронный //中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг). – [Электронный ресурс] / 淮南子 (Хуайнаньцзы). – 2008. Режим доступа:
<https://ctext.org/mengzi/gaozi-i/zhs> (дата обращения: 08.05.2024).
232. 孟子·滕文公上 (Мэнцзы: Тэнвэнгуншан). – Текст: электронный // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/mengzi/teng-wen-gong-i/zh> (дата обращения: 21.05.2024).
233. 面相学的入门基础, 看人先观三庭, 是福是祸一清二楚 (Основы физиогномики: познание судьбы через лицо) // 网易 (Информационный портал Netease) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://www.163.com/dy/article/E3KN0U7I053727RF.html> (дата обращения: 09.04.2024).

234. 面相 (Физиогномика) // 易安居 (Современная интернет платформа по физиогномике Ианцзю) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zhouyi.cc/mianxiang/mianxiang/56173.html> (Дата обращения: 05.07.2024)
235. 濮波 (Пу Бо). 麦茨电影符号学理论对于戏剧本体指涉的启示 (Просвещение драматизма в теории киносемиотики К. Метца) /濮波 (Пу Бо) //当代电影. – 2017 年. – 44–49 页.
236. 皮尔斯 (Пирс Ч. С.). 论符号：符号学导论 (О знаках: Введение в семиотику) /皮尔斯 (Пирс Ч. С.). – 四川大学出版社, 2014.
237. 麒麟传说与麒麟文化 (Легенды о цилине и культура цилиня в Китае) // 国家图书馆(Национальная библиотека Китая) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://baike.baidu.com/reference/5574/533aYdO6cr3_z3kATPyNz6nzMyaQMtv-67PSVONzzqIP0XOpX5nyFIY-45k88Lh0HhzDspotc9wfleKwFUIF7_ARcPJxQLUjmnf-UjWtyLjn_tE4hIkA_g (дата обращения: 18.06.2024).
238. 青色极简史：青色里的传统文化 (Краткая история синего цвета: традиционная культура в цветах) // 新华 (информационный портал Синьхуа) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.news.cn/culturepro/20220823/520edc60d96d481ca22de9af5b81b34c/c.html> (дата обращения: 18.07.2024).
239. 苏智 (Су Чжи). 传统文化的符号解密：评祝东《先秦符号思想研究》 (Декодирование традиционных культурных кодов: критика исследования Чжу Дуна «семиотические идеи пред Циньского периода»). 苏智 (Су Чжи) – 四川大学出版社, 2015.

240. 山海经 (Канон гор и морей) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/shan-hai-jing/zhs> (дата обращения: 19.05.2024).
241. 神农本草经 (Трактат Шэньнуна о корнях и травах) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=580853&remap=gb> (дата обращения: 21.06.2024).
242. 搜神记 (Записки о поисках духов) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=839038&remap=gb> (дата обращения: 30.06.2024).
243. 万年玉史，实证中华民族多元一体格局 (Тысячи лет истории нефрита, свидетельство плюралистической и единой структуры китайской нации) // 上海市民族和宗教事务局 (Шанхайское муниципальное бюро по делам этнических и религиозных меньшинств) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mzzj.sh.gov.cn/2021xwzx_rdyw/20231127/54397370611649e5a0f28cab15df81f.html (дата обращения: 18.07.2024).
244. 王力 (Ван Ли). 古代汉语 (Древний китайский язык). / 王力 (Ван Ли) / 王力 (Ван Ли) // 首都教育出版社. – 2006. – 394 页.
245. 王佳泉, 唐海龙 (Ван Цзяцюань, Тан Хайлун). 艾柯“十大代码”理论的读解与批判 – 电影符号学理论阐释 (Пояснение киносемiotических теорий: критика и адаптация теории десяти кодов У. Эко) / 王佳泉, 唐海龙 (Ван

- Цзяцюань, Тан Хайлун) // 东疆学刊哲学社会科学版. – 1992 年第 2 期. – 26–30 页.
246. 王铭玉, 宋尧 (Ван Миньюй, Сун Яо). «中国符号学研究 20 年» (20 лет китайским семиотическим исследованиям) / 王铭玉, 宋尧 (Ван Миньюй, Сун Яо) // 上海外国语大学学报. 上海: 上海外国语大. – 2003. 第一期. – 13–21 页.
247. 温浚源 (Вэнь Цзюньюань). 汉书·艺文志讲要 (Записи из Ханьшу: Ивэньчжи) / 温浚源 (Вэнь Цзюньюань) – 社会科学文献出版社, 2018.
248. 温玉波, 李海涛 (Вэнь Юйбо, Ли Хайтао). 中草药全图鉴 (Полное иллюстрированное руководство по китайской фитотерапии) / 温玉波, 李海涛 (Вэнь Юйбо, Ли Хайтао) // 江苏凤凰科学技术出版社. – 2016. – 543 页.
249. 伍非百 (У Фэйбай). 中国古名家言 (Цитаты древнекитайских ученых) / 伍非百 (У Фэйбай) // 北京: 中国社会科学出版社. – 1981.
250. 吴越春秋 (Весны и осени У и Юэ) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/wu-yue-chun-qiu/zh> (дата обращения: 19.05.2024).
251. 相理衡真 (Сянли Хэнчжэнь). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/NLC416-13jh001904-46790_%E7%9B%B8%E7%90%86%E8%A1%A1%E7%9C%9F.pdf (дата обращения: 19.07.2024).
252. 荀子·性恶 (Сюньцзы: природная склонность ко злу) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/xunzi/xing-e/zhs> (дата обращения: 30.06.2024).

253. 杨祥民 (Ян Сянминь). 中国扇文化探究 (Исследование китайской веерной культуры) /杨祥民 (Ян Сянминь) // 艺术生活. – 2007. – 27-29 页.
254. 仪礼 (И-ли) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/yili/zh> (дата обращения: 20.06.2024).
255. 易经 (Книга перемен) // 5000 言 (корпус 5000 канонов) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yijing.5000yan.com/> (дата обращения: 25.06.2024).
256. 郁泓 (Юй Хун). 中国花文化深度探究: 历史、现状与未来发展——中国花文化系列研究报告 (Углубленное изучение китайской цветочной культуры: история, современное состояние и будущее развитие – серия исследовательских отчетов по китайской цветочной культуре). // 中泰花艺 (информационный портал Чжунтай) [Электронный ресурс] /郁泓 (Юй Хун). – 2024. – Режим доступа: <https://www.chpx.net/cms/show-313.html> (дата обращения: 09.05.2024).
257. 章太炎 (Чжан Тайянь). 章太炎全集 (Общие труды Чжан Тайяня) / 章太炎 (Чжан Тайянь). – 上海: 人民出版社, 1986.
258. 张国风 (Чжан Гофэн). 聊聊聊斋 (О Ляочжае) / 张国风 (Чжан Гофэн) // 陕西人民出版社. – 2023. – 230 页.
259. 张中行 (Чжан Чжонсин). 文言与白话 (Вэньянь и байхуа) / 张中行 (Чжан Чжонсин) // 黑龙江出版社. –1988. – 310 页.
260. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). «符号学作为一种形式文化理论:四十年发展回顾» (Семиотика как теория о форме культуры: теоретический обзор 40-летнего

- развития) / 赵毅衡 (Чжао Ихэн). // 北京: 文学评论. – 2018. 第六期. – 146–155 页.
261. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 符号学原理与推演 (Теория семиотики и ее развитие). 赵毅衡 (Чжао Ихэн). – 南京: 大学出版社, 2011.
262. 赵毅衡 (Чжао Ихэн). 中国符号学 60 年 (60 лет китайской семиотики), 赵毅衡 (Чжао Ихэн). – 四川: 大学学报(哲学社会科学版), 2012.
263. 赵毅衡. 四川大学学报«中国符号学 60 年» / 赵毅衡 (Чжао Ихэн) //四川: 四川大学出版社. 2012 年. 第一期. 5-13 页.
264. 祝东 (Чжу Дун). 先秦符号学思想 (Семиотические идеи пред Циньского периода), 祝东 (Чжу Дун). – 四川: 大学出版社, 2014.
265. 中国传统文化中的儿童观及其现代化 (Взгляд на детей в традиционной китайской культуре и ее модернизация) // 湖南省文化和旅游厅 (информационный портал департамента культуры и туризма провинции Хунань) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.hnswy.com/nd.jsp?id=148> (дата обращения: 16.05.2024).
266. 中国红的文化内涵 (Культурная коннотация китайского красного цвета) // 安徽理论网 (информационный портал anhui theory) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ll.anhuinews.com/wszj/202310/t20231025_7184101.shtml (дата обращения: 16.05.2024).
267. 中国筷子 (Китайские палочки) // 央视网 (информационный портал центрального телевидения Китая) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.cctv.com/geography/zgf/html/1231/index.html> (дата обращения: 19.06.2024).

268. 中华文化中的“以黄为尊”传统 (Традиция «уважения желтого цвета» в китайской культуре) // 搜狐 (информационный портал Souhu) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/705845127_121106842 (дата обращения: 12.07.2024).
269. 中华文化中的绿色底蕴 (Значение зеленого цвета в китайской культуре) // 中国生态文明网 (информационный портал ecological civilization of China) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cesepa.org.cn/stwh/202309/t20230918_1041083.shtml (дата обращения: 19.05.2024).
270. 中兴征祥 (Возрождение и счастливое предзнаменование) // 中国哲学电子书计划 (Проект: корпус древних китайских философских книг) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ctext.org/all-texts/zhs?filter=492548> (дата обращения: 29.05.2024).
271. 周敦颐 (Чжоу Дуньи). 爱莲说 (Сказания о любви к лотосу). – Текст: электронный // 古诗文网 (корпус древних поэзий Китая) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_ec958055aad1.aspx (дата обращения: 20.05.2024).
272. 朱彦民 (Чжу Яньмин). 契文双甲子 学苑一葩新——殷墟甲骨文发现 120 周年回顾与展望 (Обзор и перспективы 120-летия открытия надписей на гадательных костях в Иньсюй) [Электронный ресурс]/ 朱彦民 (Чжу Яньмин). – 2019. – Режим доступа: <https://www.sinoss.net/c/2019-10-21/505613.shtml> (дата обращения: 17.07.2024).
273. 左传·成公四年 (Цзо Чжуань: Четвертый год герцога Чэна) // 古诗文网 (корпус древних поэзий Китая) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_6b4511a52a2b.aspx (дата обращения: 29.07.2024).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ОПИСАНИЕ СТАДИИ РЕЗЮМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
«НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»**

<p>01:43- 02:10</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь:天地灵气历经千年孕育出一颗混元珠。它贪婪地吸食日月精华，力量不断增长。但它吸食的灵气太杂，仙气魔气缠绕不清，善恶不分。师傅派我和师弟前去收服 / Духовная энергия неба и земли спустя тысячи лет родила жемчужину хаоса. Она жадно впитывала в себя энергию солнца и луны, тем самым делая себя сильнее. Но та энергия, которую она впитывала, была на столько перемешанной, что в итоге в жемчужине переплелись и силы божеств и силы демонов. Из-за чего жемчужина хаоса потеряла рассудок. Учитель послал меня и моего младшего братца-наставника, чтобы усмирить его.</p> <p>Герой: <u>жемчужина Хаоса</u></p> <p>Действия: рождение (превращение из неодушевленной энергетической жемчужины в одушевленное антропоморфное существо), поиск пищи (энергии), принятие пищи (впитывание энергии).</p>
<p>02:11- 02:40</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь: 对，这就是我，万人敬仰的太乙真人，虽然有点婴儿肥，但也掩盖不了我逼人的帅气 / Да, это именно я, всеми уважаемый Тайи Чжэньжэнь. Хоть я немного пухлый, но это не меняет того факта, что я просто красавчик.; 师弟你莫吓到他了 / Братец-наставник ты не пугай его; 乖，到叔叔这里来 / хороший ты мой, иди к дядечке.</p> <p>Действия: появление на ездовом животном; модельная походка; манящий жест (рука поднята, пальцы направлены вверх и совершают покачивающие движения к себе).</p> <p>Герой: <u>Шэнь Гунбао</u></p> <p>Речь: 混元珠，你今天是插... 插翅难飞/ Жемчужина Хаоса, ты сегодня куда не...не сбежишь.</p> <p>Действия: резкое появление; демонстрация оружия, угроза.</p>
<p>02:41- 03:57</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь: 哎呀你个混账娃儿，胆敢毁我英俊的容颜 / Ах ты, чертов малявка, как ты посмел испортить мое прекрасное лицо?; 你打我撒，你打我撒 / давай, ударь меня, ударь меня!; 不打脸行不行 / можно не бить по лицу?.</p>

	<p>Действия: попытка предотвратить бой и успокоить жемчужину хаоса, захват рук жемчужины чэньвэйем, бой с жемчужиной хаоса.</p> <p>Герой: <u>Шэнь Гунбао</u></p> <p>Речь: 找...找死/ Смерти ты и...ищешь своей!; 吞噬灵气 / поглащение энергии?</p> <p>Действия: бой, атака оружием, использование собственной энергии ци для атаки.</p> <p>Герой: <u>жемчужина Хаоса</u></p> <p>Действия: бой с Шэнь Гунбао и Тайи Чжэньжэнь, поглащение энергии Шэнь Гунбао и контратака, избивание Тайи Чжэньжэнь.</p>
<p>03:58- 05:33</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: <u>Юаньши Тяньцзунь</u></p> <p>Речь: 这混元珠被我炼化后，分为灵珠和魔丸。魔丸元神坚不可摧，我施了天劫咒，三年后引天雷下凡摧毁魔丸，这期间需小心看管。李静乃天命之人，灵珠可投胎为他第三个儿子。这任务便交给你吧。我昆仑十二金仙已有十一，若能将灵珠培育成才，最后一个名为就归于你了。灵珠降世后便叫他哪吒。/ Я обработал жемчужину Хаоса, и теперь она разделилась на жемчужину духа и жемчужину демона. Дух жемчужины демона прочный и несокрушимый. Я наложил на него небесное проклятие, через три года придет небесная молния, которая уничтожит жемчужину демона. В это время нужно внимательно следите за ней. Ли Цзин – человек судьбы, жемчужина духа может перевоплотиться в его третьего сына. Я оставлю эту задачу тебе. Среди двенадцати мест золотых небожителей Кунлуны уже заняты одиннадцать, если ты сможешь воспитать перерождение священной жемчужины, то последнее место станет твоим. Когда жемчужина духа появится на свет, назовите его Нэчжей.</p> <p>Действия: истощение энергии (ци) из созвездий захватом белого аиста «байхэцзэ», трансформация энергии в святой артефакт треножник, направление треножника вниз жестом меча «цзяньцзэ», захват Жемчужины Хаоса (Хуньюаньжу) в треножник, его уничтожение и разделение на жемчужину духа (положительная энергия) и жемчужину демона (негативная энергия), поручение задания Тайи Чжэньжэнь.</p> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь: 多谢师尊栽培，多谢师尊栽培 / Благодарю Вас за наставничество, учитель, благодарю Вас</p> <p>Действия: поклон перед Юаньши Тяньцзунь, удивлением, принятие миссии, выражение благодарности.</p> <p>Герой: <u>Шэнь Гунбао</u></p> <p>Действия: поклон перед Юаньши Тяньцзунь, удивлением, выражение непонимания по отношению к выбору Юаньши Тяньцзунь.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОРИЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»

<p>05:33- 41:45</p>   	<p style="text-align: center;">Анимационный знак (герой) и событие, в котором он участвует</p> <hr/> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь: 来, 陪我喝两口。 / Давай, выпей со мной.</p> <p>Действия: полет на ездовом животном; спаивание ездового животного божественным вином; падение с неба на храм.</p> <p>Герои: <u>родители Нэчжи</u></p> <p>Речь: 夫人, 你也来拜拜吧。 / Дорогая, поклонись тоже.; 拜拜拜, 都拜了三年了, 再生不出来我砸了这破庙。 / Поклоны, поклонься, уже три года я поклоняюсь, если еще не смогу родить я разнесу этот чертов храм.</p> <p>Действия: поход в храм; поклонение богам; выражение агрессии по отношению к богам.</p>
    	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <hr/> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Речь: 时辰快到了。 / пора; 不看一下什么时候。 / совсем не вовремя; 有病唆! / больной; 就抿一小口。 / сделаю только один глоток; 该喝还是要喝哟。 / пить все равно нужно; 剩下一点点也没得意思啊, 继续喝。 / чуть-чуть осталось, бессмысленно оставлять, допью сейчас; 我刚才好像做了个噩梦。 / мне кажется кошмар приснился; 我想不起密码了。 / я забыл пароль.</p> <p>Действия: высчитывание времени; осуждение слуги; употребление алкоголя; сон; попытка несколько раз разблокировать артефакт из-за того, что забыл пароль.</p> <p>Герой: <u>Шэнь Гунбао</u></p> <p>Речь: 可恶, 天尊施了法, 只有太乙拿得动! / черт, великий повелитель заколдовал артефакт, только Тайи сможет его поднять!; 住手! / Стой!</p> <p>Действия: наблюдение за обрядом Тайи; нанесение колдовства на слуг для кражи жемчужин линчжу и мовань.</p> <p>Герой: Ли Цзин (отец Нэчжи)</p> <p>Речь: 这如何使的, 太失礼仪, 有辱斯文, 成何体统? / Как так можно, это же так грубо и непочтительно!; 让我来! / пусти меня!; 仙长! / святой господин!</p> <p>Действия: переживание за рождение сына и совершение обряда; соблюдение этикета; нарушение правил в экстренном случае; избивание Тайи, чтобы выбить из того алкоголь.</p>
	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <hr/> <p>Герой: <u>Тайи Чжэньжэнь</u></p> <p>Действия: оглядывание по сторонам, услышав о скидке в баре</p>

 	<p>Герой: <u>слуга</u></p> <p>Речь: 这么想要, 那我就还你们一颗。 / Раз вам так это нужно, тогда верну вам одну.</p> <p>Действия: кража жемчужин; установление жемчужины мовань для выполнения обряда</p>
<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p>	
      	<p>Герой: Нэчжа</p> <p>Действия: рождение (аудиальное сопровождение суоной); уничтожение деревни.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 日月同生, 千灵重圆, 天地无量乾坤圈, 急急如律令 / Солнце и луна в единстве рождаются, тысячи духов — возвращаются к первоэлементу. Небеса и земля — предела нет им вечно, Круг необъятный цянь и кун. Пусть нанесется сейчас же печать, как веление небес!; 这是魔丸转世的妖孽, 我用乾坤圈才压制住他的魔性, 要是他日完全成魔, 必会大开杀戒, 生灵涂炭啊! / Это демон, который переродился из мованя, я смог запечатать его демонскую сущность с помощью браслета цянькунь. Если он в будущем полностью станет демоном, он обязательно начнет резню и уничтожит все живое!; 就算留他一命他也活不过三年. 师尊已在他身上下了天劫咒, 三年后的今天, 天雷还是会降临取他性命 / Даже если оставить его в живых, он не сможет прожить более трех лет. Мастер оставил на нем проклятье небесного бедствия. В этот же день через три года небесная молния уничтожит его.</p> <p>Действия: попытка остановить Нэчжу; произнесение заклинания; нанесение печати на Нэчжу; попытка убить Нэчжу; уговаривание родителей Нэчжи согласиться с его предложением.</p> <p>Герой: Ли Цзин & госпожа Инь (родители Нэчжи)</p> <p>Речь: 别伤害我的孩子! / Не обижайте моего ребенка!; 别怕, 娘在这儿 / Не бойся, мама тут; 仙长、各位, 李某人家门不幸, 得子如此, 但孩子无辜, 他也是受害者, 李某人实难就此痛下杀手, 鄙人今后必将哪吒好好管教不让他出家门半步, 如若他闯出祸事, 我李某人就算豁出性命也会为大家讨一个公道 / Святой, господа, в нашей семье случилась беда: рождение такого ребёнка. Но ребёнок невиновен, он тоже жертва. Мне очень сложно поднять руку на него. В будущем я обязуюсь строго наблюдать за Нэчжей и не позволю ему покидать дом. Если он причинит беду, то я, даже ценой собственной жизни, добуду для всех справедливости.</p> <p>Действия: попытка остановить Нэчжу (Ли Цзин); уговаривание Тайи Чжэньжэня и население принять Нэчжу и оставить его в живых (Ли Цзин); защита Нэчжи от угрозы со стороны населения (госпожа Инь);</p> <p>Герой: обычное население</p>

	<p>Речь: 李大人, 陈塘关世代抵御妖族, 关内百姓与妖魔不共戴天, 事已至此还望李大人以大局为重 / Господин Ли, в Чэньтангуане поколениями сдерживали нападения демонов. Население не сможет сосуществовать под одним небом с демоном. В такой ситуации мы надеемся, что вы поставите общее благо на первое место.</p> <p>Действия: испуг после нападения Нэчжи; попытка оказать коллективное давление на Ли Цзина и уговорить его убить Нэчжу.</p>
    	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Шэнь Гунбао</p> <p>Речь: 不成功便成仁! / Если не добьюсь успеха, то умру благородной смертью!; 我要证明我才是十二金仙的最佳人选! / Я докажу, что я – лучший кандидат на звание одного из двенадцати золотых небожителей!</p> <p>Действия: осуществление сделки с королем драконов; выражение своего намерения реализовать коварный план, с помощью которого герой сможет осуществить свою цель и стать одним из золотых небожителей Куньлуня.</p> <p>Герой: Король драконов</p> <p>Речь: 这就是灵珠? / Это и есть духовная линчжу?; 是否注入龙蛋我儿就可获得无边神通? / Если вложить её в драконье яйцо, мой сын сможет получить безграничные сверхспособности?; 将来还有机会封神登天? / В будущем у него еще будет возможность повыситься в ранг духов и стать божеством?</p> <p>Действия: ведение переговоров с Шэнь Гунбао; выражение своего подозрения и недоверия к нему; вынужденное соглашение из-за безвыходной ситуации; вселение линчжу в драконье яйцо.</p>
   	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 师尊早已踏出三界之外, 通过此门才能找到他。 / Мастер уже вышел за пределы трёх миров, и только через эту дверь можно его найти.; 弟子知罪, 但要不是妖邪半路抢夺... / Учитель, я признаю свою вину, но если бы не демоны, перехватившие нас по пути...; 这是负责驮载虚空之门的长生云, 我们都叫他小云云 / Это Вечное Облако, несущее небесные ворота, мы все называем его Облачком.; 天上一天地上一年, 我们在这儿耽搁的这些时间陈塘关已经过了许久, 我们还是早点回去看看能不能再为孩子做点啥子吧。 / Один день на небесах – год на земле, и время, которое мы здесь потеряли, в Чэньтангуане уже прошло много времени. Мы должны скорее вернуться и посмотреть, можем ли мы сделать ещё что-то для ребёнка.</p> <p>Действия: полет на ездовом животном с Ли Цзином к небесным вратам; попытка оправдаться перед Небесным Владыкой по поводу провала задания; расслабление, когда</p>

	<p>узнал об отсутствии Небесного Владыки; отказ от других возможных вариантов когда узнал, что проклятие не уничтожить; уговаривание Ли Цзина смириться с результатом.</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 我们有急事求见天尊，还请前辈通报一声 / У нас срочное дело, мы хотим увидеться с Небесным Повелителем, просим вас, старший, передайте это повелителю.; 有人被下了天劫咒，我想求天尊解救 / На человека нанесли проклятие небесного бедствия, я хочу попросить Небесного Повелителя о помощи в спасении.</p> <p>Действия: поклон перед небесными воротами; выражение просьбы Небесному Владыке, а затем хранителю ворот – Облачку.</p> <p>Герой: Облачко</p> <p>Речь: 呸，不要找借口，你说说你多少年没来了，我都要无聊死了! / Тьфу на тебя, не оправдывайся, сколько лет ты уже не приходил, мне до смерти скучно!; 有你们陪，哥就不寂寞了 你们找天尊啥事儿啊? 说说说/ Теперь с вами мне будет не одиноко. А что вы хотели от Небесного Повелителя? Расскажите, расскажите, расскажите.; 天劫咒? / Проклятие небесного бедствия?; 那找天尊也没用，这个咒是无解的。 / Даже Небесный Повелитель не сможет помочь, это проклятие не имеет решения.</p> <p>Действия: выражение негодования по отношению к Тайи Чжэньжэнь, за то, что он не навещал его на протяжении долгих лет; проявление любопытства по отношению к случившемуся; выражение злорадствования по отношению к случившемуся.</p>
	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 又不能出门，有没人跟我玩儿，除了看风景我还能干啥? / Не могу из дома выйти, нет никого, кто со мной поиграет, что я могу еще делать, кроме как смотреть на пейзажи?; 山啊树啊花啊草啊，难不成看人裸奔啊? / Горы, деревья, цветы, трава, разве я могу смотреть на людей, бегущих голышом?; 每次都是同样的话，我早习惯了。 / Каждый раз все одно и то же говоришь, я уже привык.</p> <p>Действия: наблюдение за пейзажем; выражение нетерпеливости при общении с матерью (госпожой Инь); эксплицитная вербальная репрезентация неудовольствия, сопровождающаяся имплицитным выражением радости невербальными средствами; игра с госпожой Инь в ножной волан; расстройство, когда госпоже Инь пришлось уйти для борьбы с демоном.</p> <p>Герой: госпожа Инь</p> <p>Речь: 吒儿，你坐墙头做什么? / Нэчжа, ты чего сидишь на стене?; 就会说笑，来，娘陪你玩儿如何? / Вот шутник, давай сегодня мама поиграет с тобой?; 开什么玩笑，陪儿子玩儿还穿铠甲? / Что за шутки? Кто играет с сыном в доспехах?; 要不今天先到这? 娘答</p>

	<p>应你下次一定陪你玩到尽兴。 / Может, на сегодня закончим? Обещаю, что в следующий раз я точно с тобой доиграю.</p> <p>Действия: общение с Нэчжэй; предложение провести вместе время; игра в ножной волан с Нэчжэй; принятие решения оставить Нэчжу и пойти на бой с демоном.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p>
  	<p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 藏好了吗? / Все спрятались?</p> <p>Действия: поиск спрятанных жителей; устрашение жителей, чтобы повеселить себя.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p>
     	<p>Герой: дети обычного населения</p> <p>Речь: 受够了, 我们要反击! / Довольно, мы должны сражаться!; 我们成立除魔帮就是要斩妖除魔, 今天不想出办法谁都不能回家! / Мы создали Орден Истребителей Демонов, чтобы истреблять демонов и злых духов. Сегодня, если мы не найдем решение, никто не пойдет домой!; 老被他整, 有机会整他当然是越惨越好。 / Устали терпеть его выходки, если есть шанс отомстить, то чем жестче, тем лучше.; 你这个妖怪, 去死吧! / Чертов демон, умри!</p> <p>Действия: обсуждение как можно отомстить Нэчже; попадание в ловушки для Нэчжи; обзывание Нэчжи демоном; эксплицитное выражение своих желаний, чтобы Нэчжа умер.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 童子尿是不是很补啊? / Детская моча полезна, да?; 有没有感觉神清气爽啊? / Чувствуете себя свежо и приятно?; 今天很过瘾, 下次再找你们玩! / Сегодня было весело, в следующий раз снова с вами повеселимся!</p> <p>Действия: издевательство над детьми, которые хотели ему отомстить; гнев после того, как он услышал оскорбление детей; попытка убить детей.</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 哪吒, 休得放肆! / Нэчжа, не дерзи!; 结界兽缩小结界范围, 现在起不得让哪吒离开半步! / Звери-хранители, уменьшить радиус барьера, с этого момента Нэчжа не имеет права покинуть свою комнату ни на шаг!</p> <p>Действия: предотвращение действий Нэчжи, направленных на убийство детей; арест Нэчжи и запечатывание его в доме под барьер.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p>
	<p>Герой: госпожа Инь</p>



Речь: 别说了, 这种结果也不是没想到, 可能这就是吒儿的命吧。/ Все, не говори больше, такой исход я тоже предвидела, возможно, это судьба Нэчжи.; 我忙着整天斩妖除魔, 却缺少了陪伴, 现在剩下两年, 不如我们辞掉官职带他游山玩水, 天天陪伴他, 直到最后。/ Я занята днями истреблением демонов и злых духов, и не уделяла время Нэчже, теперь осталось всего два года. Может, стоит нам уйти в отставку и провести это время, путешествуя с ним? Будем каждый день с ним до самого конца.; 有必要吗, 这么折腾? 最后时光让他开开心心不是更好吗? / Имеет ли это значение? Нужно ли так мучиться? Разве не лучше позволить ему провести последние дни счастливо?

Действия: разговор с Ли Цзином и Тайи Чжэньжэнь для выяснения решения ситуации с Нэчжей; смирение, когда узнала, что ситуацию не изменить; попытка договориться с Ли Цзином об отставке, чтобы провести больше времени с Нэчжей.

Герой: Ли Цзин

Речь: 我不想让他这么浑浑噩噩度过一生, 你也不想吒儿死了都被人当妖怪吧 / Я не хочу, чтобы он провёл свою жизнь в таком заблуждении и страданиях, ты ведь тоже не хочешь, чтобы после смерти Нэчжу считали чудовищем, верно?

Действия: обсуждение с госпожой Инь о последующих действиях; отказ госпоже Инь в ее предложении; принятие решения направить Нэчжу на правильный путь.

Герой: Тайи Чжэньжэнь

Речь: 哪吒这事我也有责任, 我已决定收他为徒, 带他修身养性, 改掉魔丸恶习, 成为一个斩妖除魔的正义之士! / В случае с Нэчжей есть и моя ответственность, я уже принял решение взять его в ученики. Я научу его культивировать, и воспитаю в нем высокие моральные качества, чтобы избавить его от дурных привычек мованя и стать праведным воином, истребляющим демонов.; 从今往后你就留在图里和我学习昆仑仙术吧! / С этого момента ты останешься со мной в картине Шэцзи и будешь со мной изучать умения небожителей Куньлуны.; 还不快快磕头拜师。/ Подойди, склони голову и стань моим учеником.; 高阶的变身术我都还不会, 你先学会基础再说。/ Я сам даже ещё не освоил высшие техники превращения, так что научись сначала основам.

Действия: предложение госпоже Инь и Ли Цзин взять Нэчжу в ученики, обучить его культивированию и направить его на правильный путь; показ Нэчже техники и навыков культивирования небожителей Куньлунь в картине Шэцзи; принятие Нэчжи в ученики и обучение его заклинания превращения.

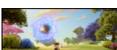
Герой: Нэчжа

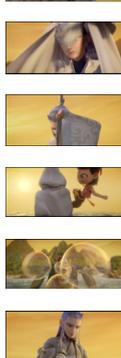
Речь: 拜师? 你会个啥 / Стать твоим учеником? А чему ты можешь научить меня?

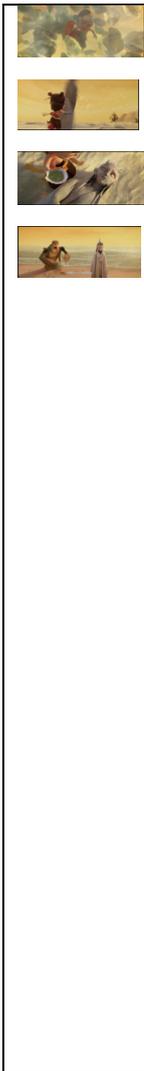
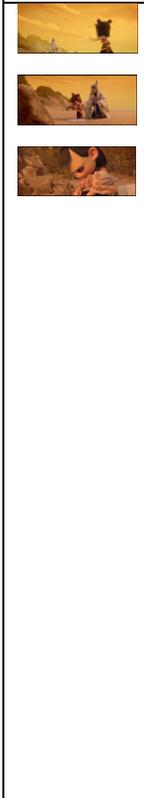
Действия: выражение удивления, наблюдая за навыками культивирования небожителей Куньлунь в картине Шэцзи; выражение недовольствия и нежелания становиться

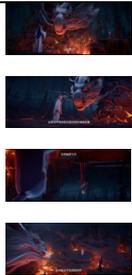
	учеником Тайи Чжэньжэнь; изучение заклинания превращения; издевательство над Тайи Чжэньжэнь.
	Анимационный знак и событие, в котором он участвует
	Герой: Нэчжа
	Речь: 为他们斩妖除魔，他们做梦，他们把我当妖怪我就当个妖怪给他们瞧! /
	Истреблять для них демонов? Они могут только мечтать об этом. Если они считают меня демоном, то стану демоном.
	Действия: вспоминание событий, когда население не принимало его и обижало его; отказ матери в обучении культивации; выражение своего гнева и негодования по отношению к обычному населению; выслушивание убеждений родителей; соглашение с обучением
	техники культивации у Тайи Чжэньжэня
	Герой: госпожа Инь
	Речь: 吒儿你瞒不了娘，其实你心里是想被别人接受的对不对? / Нэчжа, ты не сможешь
	скрыть это от мамы. В глубине души ты хочешь, чтобы тебя приняли другие, верно?; 只
	是因为别人的偏见让你受了委屈，所以你才这么恨他们? / Просто их предрассудки тебя
	обидели, поэтому ты их так ненавидишь их?; 等你修炼好了，出去和爹娘斩妖除魔为民
	除害。 / Когда ты завершишь свои практики культивации, пойдём с нами истреблять
	демонов и спасать людей от бед?
	Действия: попытка взбодрить Нэчжу; обсуждение с Нэчжэй его чувств; предложение
	Нэчже обучиться технике культивации и стать героем, истребляющим демонов.
	Герой: Ли Цзин
	Речь: 你真实的身份其实是灵珠转世。 / На самом деле, ты перерождение линчжу.
	Действия: высказывание Нэчже ложной информации о его происхождении;
	мотивирование его обучиться технике культивации.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОСЛОЖНЯЮЩЕГО СОБЫТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»

41:46-	Анимационный знак и событие, в котором он участвует
<p>1:00:53</p>    	<p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 反正不是真人，大惊小怪！ / Зачем так переживать, в конце концов это же не настоящие люди!; 不就是要我学仙术斩妖除魔吗，我会了呀，凭什么不让我出去? / Мне же просто нужно научиться умениям небожителей, чтобы бороться с демонами? Я же научился, почему вы мне запрещаете выйти наружу?; 脚在我身上谁拦得住。 / Ноги на моём теле, никто не сможет меня остановить.</p> <p>Действия: выражение непонимания родителям по отношению к контролированию своей силы; выражение неудовольствия и несогласия с предложением отца о последующем обучении медитации; кража кисти Шэцзи; побег из картины шэцзи.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 你看看你你为了杀一个白骨精你误伤了多少百姓? / Ты посмотри, ради того, чтобы побороть белокостную демоницу ты сколько вреда причинил невинным людям?</p> <p>Действия: демонстрация Нэчже последствий, случившихся в процессе истребления демона из-за не контролирования своей силы.</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 多次训练可以看出你戾气太重浮躁易怒，仙长收了你的混天绫和火尖枪，在他学会控制情绪之前，不能再用这些强大的神器。 / Многократные тренировки показали, что твоя агрессия слишком сильна, ты вспыльчив и раздражителен. Святой, заberi у него небесную ленту и огненное копьё. До тех пор, пока он не научится контролировать свои эмоции, он больше не может использовать эти мощные волшебные артефакты.; 不行，从今往后你跟师傅打坐，学习静心养性。没我同意你休想出去。 / Нет, с этого момента ты будешь медитировать с учителем, учиться успокаивать свой разум и дух. Без моего разрешения ты даже не думай выйти наружу.</p> <p>Действия: высказывание Нэчжи его недостатков; выражение просьбы Тайи Чжэньжэню, чтобы тот забрал все артефакты, подаренные Нэчже; приказ Нэчже, чтобы тот обучался у Тайи Чжэньжэня медитации и техники контролирования своего характера.</p>
 	<p style="text-align: center;">Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: морской якша</p> <p>Речь: 海味儿吃腻了，偶尔得换换口味才能营养均衡。 / Надоело есть уже морскую еду, иногда нужно поменять вкус, чтобы питание было сбалансированным.; 哪来的小</p>

	<p>屁孩儿? / Откуда ты взялся, малявка?; 到了海里看你们谁还抓得住我。 / Посмотрим, кто сможет меня поймать когда я вернусь в море.</p> <p>Действия: проникновение в Чэнтангуан; кража собаки; драка с Нэчжей; попытка укрыться в бочках с водой; похищение ребенка.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 妖怪, 放开那条狗。 / Демон, отпусти ту собаку.; 出来, 给我出来! / Покажись, покажись сейчас же!; 站住, 都给我睁大眼睛等着! / Стойте на месте и внимательно смотрите!</p> <p>Действия: попытка предотвратить похищение собаки морским Якшей; битва с морским Якшей; погоня за морским Якшей; попытка найти морского Якшу в бочках, наполненных с водой; попытка доказать себя населению, наблюдающим случившееся; погоня за морским Якшей к берегу.</p> <p>Герой: ребенок обычного населения</p> <p>Речь: 哪吒抢人了! / Нэчжа похитил человека!</p> <p>Действия: крики.</p>
Анимационный знак и событие, в котором он участвует	
	<p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 方圆一里的海面已被我冻住, 你逃不掉的。 / Море в радиусе одной ли (китайской мили) уже мною заморожено, тебе не уйти.; 妖怪放开那女孩儿。 / Демон, отпусти ту девочку.; 小孩儿躲远点, 我来救你妹。 / Малыш, держись подальше, я спасу твою сестренку.</p> <p>Действия: появление; использование своих способностей для замораживания моря; нападение на демона для спасения девочки.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 这妖怪我先看到的, 你一边儿排队去! / Этого демона я первым заметил, иди в сторону и жди своей очереди!</p> <p>Действия: предотвращение боя Ао Бина с демоном; выражение своего недовольствия по отношению к тому, что Ао Бин отобрал его цель.</p>
Анимационный знак и событие, в котором он участвует	
	<p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 在我面前就没人帅得起来! 妖怪放开那女孩儿。 / Передо мной никто не может выпендриваться! Демон, отпусти ту девочку!; 头上还长角! / И рога у тебя на голове!; 气死我了, 有种再和小爷大战八百回合! / Бесишь, если ты не трус, то сразись еще со мной!</p>

	<p>Действия: бой с Ао Бином; попадание в ловушку морского якши; окаменение руки; победа над морским якшей; получение от морского якши лекарства от окаменения; спасение Ао Бина и девочки.</p> <p>Герой: 敖丙</p> <p>Речь: 看来你不是普通孩子。 / Похоже, ты не обычный ребенок.; 你已交了解药, 我不会伤你, 但今后若为非作歹我定惩不饶。 / Ты уже отдал лекарство, я не причиню тебе вреда, но если в будущем ты будешь делать зло, я непременно тебя накажу.</p> <p>Действия: попадание в ловушку морского якши; попытка обезвредить ловушки; окаменение всего тела.</p> <p>Герой: морской якша</p> <p>Речь: 看看你们四周吧, 多谢你们给我时间发挥真正的实力。 / Оглянитесь вокруг, спасибо, что дали мне время показать свою настоящую силу.; 不是呈英雄吗, 不是打妖怪吗, 我现在就吃了她! / Вы же героями себя показываете, демонов истребляйте, я сейчас же съем ее, чтобы у вас не было шансов ее спасти!; 你完蛋了泡泡都是我的口水做的当然也能把你石化了。 / Тебе конец, все эти пузыри сделаны из моей слюны, и конечно, они тоже могут тебя окаменить.; 少侠饶命, 饶我一命给你解药。 / Господин, пощади! Пощади мою жизнь, я дам тебе лекарство!</p> <p>Действия: создание ловушки; насмешка выраженная по отношению к Нэчжэ и Ао Бин; окаменение Ао Бина; бой с Нэчжэй; поражение; предложение Нэчжэ отдать ему лекарства против окаменения, взамен на свое спасение.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 小事小事, 替天行道是使命, 斩妖除魔我最擅长。 / Пустяки, пустяки, следовать пути небес – моя миссия, истребление демонов – мой сильнейший навык.; 你不怕我吗? / Ты не боишься меня?; 沙子里进眼睛了。 / Глаза попали в песок.; 哎呀丢人丢到家了, 从小到大第一次有人陪我踢毽子, 所以我很激动, 很好笑吧。 / Какой позор! Впервые с детства кто-то играет со мной в ножной волан, поэтому я так рад, смешно, наверное, да?</p> <p>Действия: выражение радости, после признания Ао Бина и маленькой девочки; игра в ножной волан с Ао Бином; дружба с Ао Бином.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 多谢救命之恩, 也多谢你救了这个小姑娘, 我向来恩怨分明, 今日之恩, 他日定全力以报。 / Благодарю за спасение жизни, и также за то, что спас эту девушку. Свой долг за сегодняшнее спасение я обязательно отплачу в полной мере.; 是眼睛里进沙子了吧? 让我看看, 我帮你吹吹。 / Может песок попал в глаза? Давай посмотрю и</p>

	<p>подую. 我们是朋友了, 以后你想踢毽子可以随时来海边找我, 只要听到这个海螺声我定千里来相会。 / Теперь мы друзья, если захочешь поиграть в ножной вола, ты всегда можешь прийти на морской берег и найти меня, стоит только услышать звук этой морской раковины, я приду, пусть даже через тысячи ли.</p> <p>Действия: выражение благодарности Нэчже за спасение поклоном и классическим жестом 抱拳 / баоцюань; игра в ножной волан с Нэчжэй; успокаивание Нэчжи; дарение ему ракушки в качестве символа дружбы; дружба с Нэчжэй.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: обычное население</p> <p>Речь: 就是哪吒抓走了小妹。 / Это Нэчжа похитил мою младшую сестру.; 哪里有妖怪, 你在侮辱我们的智商吗? / Где тут демоны? Ты чего, издеваешься над нами?; 对, 你赖不掉, 告给李大人听, 让他给我们做主, 把你关起来不准你在做恶! / Да, тебе не отвертеться, мы расскажем все господину Ли, он вступится за нас, заключит тебя под стражу и не позволит тебе делать зло!; 妖怪, 滚回家去! / Демон, катись домой!; 妖怪伤人了! / Демон ранил человека!; 打死你这个妖怪! / Убьем этого демона!; 李大人, 哪吒烧毁村庄, 绑架孩童, 殴打村民, 您来给我们评评理啊。 / Господин Ли, Нэчжа сжег деревню, похитил ребенка, избил население, приговорите его к наказанию!; 把他关起来, 关到死为止! / Заключите его под стражу до самой смерти!</p> <p>Действия: нападение на Нэчжу; оскорбление Нэчжи; избивание Нэчжи; обвинение Нэчжи в уничтожении деревни, похищении ребенка, а также избивании населения.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 胡说八道, 要不是我打败了妖怪你妹早就被吃了。 / Чушь собачья, если бы не я победил демона, твою сестренку давно бы уже съели.; 再说一遍试试。 / Повтори ещё раз!; 放屁, 让你们在胡说八道。 / Чушь, я устрою сейчас вам!</p> <p>Действия: попытка оправдаться; попытка уйти; терпение оскорблений; попытка сдержать гнев; силовые меры, предпринятые после оскорблений и избивания.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 师傅在此, 不得伤人 / Нэчжа, не смей перед учителем причинять вред людям!</p> <p>Действия: предотвращение драки между Нэчжэй и обычным населением; нанесение еще одной печати.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 弟子运转了七轮小周天四轮大周天, 另外弟子在海边还结交了一个朋友。 / Я выполнил семь циклов малого небесного круговорота и четыре цикла большого небесного круговорота. Кроме того, я еще завел себе друга на берегу моря.; 他虽是人</p>



族，但并不在意我的身份，还当我是朋友。/ Хоть он и из людского рода, но ему безразлично, что я оборотень, он принял меня таким какой я есть и считает меня другом.; 他叫哪吒。/ Его зовут Нэчжа.; 魔丸，真的是十恶不赦吗? / Мовань правда воплощение зла?

Действия: отчет выполненной культивации перед учителем Шэнь Гунбао и отцом королем драконов; рассказ случившегося у берега моря; попытка оправдать свой поступок и Нэчжу; выражение подозрения к обвинению Нэчжи, выраженное учителем Шэнь Гунбао.

Герой: Шэнь Гунбао

Речь: 今日功课如何? / Как прошли сегодняшние занятия?;交朋友? / Подружился с кем-то?; 你可知你身份还不能暴露? 他是什么人? / Ты разве не знаешь, что твою личность ещё нельзя раскрывать? Кто он такой?; 冤家路窄啊, 你居然碰上魔丸了。/ Как же тесен мир, ты встретился с мовань.; 哪吒就是魔丸。/ Нэчжа и есть мовань.; 天劫降临之日, 魔丸定会大开杀戒, 那就是你拯救陈塘关名正言顺成为灵珠之时。/ Когда наступит день небесного бедствия, мовань непременно начнет терять контроль и уничтожать Чэнтангуань. Это будет твоим моментом, чтобы ты смог показаться в качестве спасителя и перерождения линчжу.; 再过一年我就能炼去你头上的龙角, 隐藏你龙族的身份。你只有封神登天, 才有机会将龙族带离这海底炼狱。/ Через год я смогу убрать рога с твоей головы и скрыть твою драконью сущность. Ты сможешь вывести драконий народ из этого подводного ада, только если возвысишься в ранг духов и станешь божеством.

Действия: выслушивание отчета Ао Бина; раскрытие плана Ао Бину; попытка манипулирования Ао Бином для выполнения плана.

Герой: король драконов

Речь: 上古时代我龙族曾是叱咤风云的百鳞之长, 后来归顺天庭镇压海中无数妖兽, 才得封龙王。/ В древности наш драконий народ был величественным повелителем среди сотен рас, но позже, подчинившись Небесному дворцу, мы подавили бесчисленное количество морских демонов. В результате этого мне присвоили титул короля драконов.; 这火山熔岩下镇压的全是当年我协助天庭镇压的海底妖兽。/ Все те демоны, что подавлены под этим вулканическим расплавом, были побеждены мною в помощь Небесному дворцу.; 美其名曰是龙宫, 其实是天牢啊。/ Это место хоть и названо Драконьим дворцом, но на самом деле это небесная тюрьма.; 我们如果离开这里, 失去神力镇压的妖兽都将脱狱而出。/ Если мы покинем это место, потеряв божественную силу, все подавленные демоны вырвутся на свободу.; 我们龙族也被永远禁锢在了天牢里。/ Наш драконий народ также был навечно заперт в небесной

тюрьме.; 龙毕竟是妖兽出生哪儿能得到天庭的信任? / Дракони́й народ, в конце концов, произошел от демонов, Небесный дворец разве сможет нам довериться?; 儿啊, 灵珠是龙族等待千年的机会。你的成败关乎全族的命运, 切莫被假象蒙蔽了心智。 / Сын мой, линчжу – это шанс, который драконий народ ждал тысячу лет. Твой успех определит судьбу всего нашего народа, не позволяй иллюзиям затуманить твой разум.

Действия: манипулирование Ао Бином через рассказ о несправедливой судьбе драконьего рода и давления на то, что Ао Бин является долгожданным шансом изменения судьбы.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 4. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ОЦЕНКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
«НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»**

<p>1:00:53 - 1:06:43</p>     	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: госпожа Инь</p> <p>Речь: 吒儿你要闹到什么时候啊? / Нэчжа, до каких пор ты собираешься еще скандалить? 吒儿十天后便是你的生辰, 全陈塘关的百姓都要来给你庆生哦。 / Через десять дней твой день рождения, и все жители Чэнтангуана придут поздравить тебя.; 大家给你庆生是为了感谢你打跑了海夜叉。 / Все придут на твой день рождения, чтобы поблагодарить тебя за то, что ты прогнал морского якшу.</p> <p>Действия: попытка успокоить Нэчжу; сочинение лжи, чтобы взбодрить Нэчжу.</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 海夜叉身强力壮善水遁, 唾沫能石化活人最是难缠。 / Морской якша силен и ловок в воде, его слюна может превращать живых людей в камень, он действительно опасен.; 上次的误会已经解开了是你打跑了妖怪。 / Прошрое недоразумение уже разрешено, это ты прогнал демона.</p> <p>Действия: попытка успокоить и взбодрить Нэчжу; объяснение ситуации, чтобы Нэчжа поверил в ложь матери</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 别烦我, 让我一个人安静的死去。 / Не мешайте мне, дайте мне умереть в одиночестве.; 他们来给我奔丧我信。 / Я поверил, если бы они пришли на мои похороны.; 哼, 那帮白痴才反应过来啊, 我都懒得搭理他们。 / Эта толпа идиотов только сейчас осознала ситуацию, я даже не хочу им уделять внимание.</p> <p>Действия: расстройство; выражение радости; рисование приглашения на свой день рождения.</p>
<p>1:00:53 - 1:06:43</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: госпожа Инь</p> <p>Речь: 自从你骗他是灵珠他开心了两年, 最后的日子只要能让他开心我就不在乎真假。 / С тех пор, как ты обманул его, сказав, что он линчжу, он был счастлив два года. Если в последние дни он будет счастлив, то мне будет всё равно на правду и ложь.</p> <p>Действия: обсуждение случившейся ситуации с Ли Цзином и Тайи Чжэньжэнь; объяснение своего поступка.</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 这事儿就交给我吧, 我看过, 那时他手上残留的粘液确实是海夜叉的, 我会在生辰宴上还吒儿清白。 / Поручи это дело мне, я тогда действительно убедился, что, на</p>

	<p>его руках была слизь морского якши. Я восстановлю честь Нэчжи на праздновании его дня рождения.</p> <p>Действия: успокаивание госпожи Инь; обещание в реализации ее лжи, для того чтобы взбодрить Нэчжу.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 可是百姓恨不得把哪吒抓起来, 会来参加他的生辰宴? / Но жители, наверное, не могут дождаться, чтобы схватить Нэчжу. Действительно ли они придут на празднование его дня рождения?</p> <p>Действия: выражение непонимания и вопроса по поводу реализации плана Ли Цзина и госпожи Инь.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 十天后是我生辰宴, 陈塘关所有的百姓都会来给我庆生, 我怕你找不到画了一张地图。 / Через десять дней будет мой день рождения, и все жители Чэнтангуана придут праздновать со мной. Я нарисовал карту, чтобы тебе было легче найти дорогу.; 其他人不来无所谓, 就你不能不来, 因为你是我唯一的朋友啊。 / Неважно, придут ли другие, но ты не можешь не прийти. Ведь ты мой единственный друг.; 心愿就是你来参加我的生辰宴, 一言为定我等你哦。 / Мое желание, чтобы ты пришёл на мой день рождения, я буду ждать тебя.</p> <p>Действия: приглашение Ао Бина на свой день рождения.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 你也是我唯一的朋友。 / Ты тоже мой единственный друг.; 你还有没有什么心愿, 你救过我一命, 我竭尽所能也会替你完成。 / У тебя есть ещё какие-нибудь желания? Ты спас мне жизнь, и я сделаю всё, что в моих силах, чтобы помочь тебе их исполнить.</p> <p>Действия: принятие приглашения и выражение согласия на приглашение Нэчжи.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Шень Гунбао</p> <p>Речь: 敖丙, 该出发了。 / Ао Бин, пора.</p> <p>Действия: побуждение Ао Бина к началу плана.</p> <p>Герой: король драконов</p> <p>Речь: 儿啊, 全体龙族已将身上最硬的龙鳞给了你, 这万龙甲坚不可摧, 就靠你了。 / Сын, весь драконий народ отдал тебе самые крепкие чешуи, эта броня из тысячи драконьих чешуй неразрушима, теперь всё зависит от тебя.</p> <p>Действия: создание брони с помощью своих способностей для защиты Ао Бина.</p>

**ПРИЛОЖЕНИЕ 5. ОПИСАНИЕ СТАДИИ РЕШЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
«НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»**

<p>1:06:43 - 1:35:34</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: слуга</p> <p>Речь: 别苦着脸啊, 笑起来。 / Не хмурьтесь, улыбайтесь.; 你们奏哀乐啊? / Вы что, траурную музыку исполняете?</p> <p>Действия: размахивание руками; побуждение гостей к выражению радости; приказ музыкальной группе исполнять радостную музыку.</p> <p>Герой: обычное население</p> <p>Действия: натянутая улыбка</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 还是加个披风气派! 帅! / С плащом будет куда лучше! Какой красавчик!; 哪儿来的妖怪? / Что за демон?</p> <p>Действия: рассматривание себя в зеркале; предвкушение события в честь своего дня рождения; нападение на Шэнь Гунбао, подозревая, что он демон; выслушивание пояснения Шэнь Гунбао о своем происхождении.</p> <p>Герой: Шэнь Гунбао</p> <p>Речь: 当块裹尸布正好。 / Это идеальный выбор в качестве простыни для покойника.; 我是你师叔。 / Я твой дядюшка-наставник.; 我是来告诉你真实的身世的。 / Я пришел, чтобы рассказать тебе о твоём истинном происхождении.; 事到如今你还被蒙在鼓里呢。 / Ты до сих пор живешь в неведении.</p> <p>Действия: появление из пустоты; объяснение Нэчже его происхождения, чтобы направить его на неправильный путь и реализовать свой коварный план.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: маленькая девочка</p> <p>Речь: 小哥哥! / Братик!</p> <p>Действия: вытягивание рук; попытка обнять и поздравить Нэчжу.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 徒儿, 今天是你的生辰, 猜为师为你准备了什么礼物。火尖枪混天绫, 为师今天就传给你。 / Нэчжа, сегодня твой день рождения, угадай, какой подарок я для тебя приготовил. Огненное Копье и Небесная лента, сегодня я передам их тебе.; 还有重礼哦, 从今后他就是你的坐骑了。 / И еще один важный подарок, с сегодняшнего дня он будет твоим ездовым животным.</p>



Действия: вручение подарков Нэчже.

Герой: госпожа Инь

Речь: 臭小子，眨眼就三年，想当年你还是娘肚子里的一颗红烧狮子头，现在都长成有鼻子有眼的帅小伙了。娘真想看着你长大。/ Мальчишка, мгновение ока, и уже три года. Помню, когда-то ты был крохотной фрикаделькой в моем животе, а теперь вырос в красивого паренька с носом и глазами. Маме так хочется увидеть, как ты вырастишь.

Действия: поглаживание Нэчже по голове; высказывание своих пожеланий; скрывание печали и слез от Нэчжи.

Герой: Ли Цзин

Речь: 爹送你个平安符，保佑你平平安安。爹一直对你很严，知道你心里有气，但爹也没有别的办法。儿啊，您今后的路还很长，别在意别人的看法。你是谁只有你自己说了才算，永远也别放弃。/ Папа дарит тебе амулет, чтобы ты всегда был в здрав. Папа всегда был строг с тобой, знаю, что в душе у тебя есть обида, но у папы не было другого выхода. Сынок, впереди у тебя ещё долгий путь, не обращай внимания на чужое мнение. Кто ты – решать только тебе, никогда не сдавайся.

Действия: похлопывание Нэчже по плечу; высказывание пожеланий и напутствия Нэчже; вручение подарка.

Герой: Нэчжа

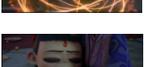
Речь: 今后，我还有今后吗？魔丸，天劫，我什么都知道了。你骗我是灵珠，把我关在社稷图中修炼其实就是为了把我关起来，挨到我死为止。好给这些个白痴一个交代，好保全你总兵大人的名誉！/ Будущее, а у меня еще есть будущее? Мовань, небесное бедствие, я уже всё знаю. Ты обманул меня, сказав, что я линчжу, запер меня в картине Шэцзи чтобы я учился культивации, но на самом деле, ты всего лишь хотел держать меня под замком до самой моей смерти. И все только для того, чтобы оправдать себя перед этими идиотами, чтобы сохранить твою репутацию главнокомандующего!; 不敢承认是吧，好，看你们能装到什么时候！/ Не осмеливаешься признать? Ладно, посмотрим, как долго ты сможешь продолжать притворяться!

Действия: агрессивное обвинение Ли Цзина в том, что он ставит свою репутацию важнее чем себя, сопровождающееся размахами рук и показыванием указательным пальцем на Ли Цзина и обычное население; снятие печати и превращение; нападение на гостей; разрушение мероприятия

Герой: обычное население

Речь: 妖怪，我跟你拼了！/ Демон, мы будем противостоять тебе до самой смерти!

	<p>Действия: выражение ненависти к Нэчже; попытка его убить после его превращения.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Шэнь Гунбао</p> <p>Речь: 白费力气，乾坤圈我收了。 / Труды напрасны, я забрал браслет Цянькунь.; 只有天劫能摧毁魔丸。 / Только небесное бедствие сможет уничтожить мовань.; 等哪吒杀了太乙和父母你就下去托住他，拖到天劫降临，百姓自会封你为救世主。从此你就可以光明正大建功立业。 / Когда Нэчжа убьёт Тайи и своих родителей, ты спустишься и протянешь время до наступления небесного бедствия. Тогда люди сами провозгласят тебя спасителем, и с этого момента ты сможешь открыто совершать великие дела.; 你管他是善是恶，天劫来了他都是死。 / Какая тебе разница, добро он или зло, когда придёт небесное бедствие, он так или иначе умрёт.; 在元始天尊的弟子中我可算是最勤勉的了，百年来我刻苦修炼不曾有一丝懈怠，但从未得到师尊重用，就因为我是豹子精经修炼成人，是师门中唯一的异类。 / Среди всех учеников Небесного Повелителя, пожалуй, самый усердный. За сто лет я упорно занимался культивацией, и ни на мгновение не расслаблялся, но никогда не был доверенным учеником, всё потому, что я родился леопардом и достиг человеческого облика через культивацию, я единственный необычный в нашей школе.; 跟你一样，我也是妖族。 / Так же, как и ты, я тоже оборотень.; 人心中的成见是一座大山，任你怎么努力都休想搬动。 / Предвзубки в сердцах людей подобны большой горе, как бы ты ни старался, ты никогда не сможешь их сдвинуть.; 一生中能改变命运的机会可不多啊。 / Шансов изменить свою судьбу в жизни не так много.; 好，那你去，别怪我没警告你，你身份一旦暴露，到时死的可就不只是四个人了。 / Ладно, иди, только не говори потом, что я тебя не предупреждал. Как только твоя личность будет раскрыта, умрут не только четыре человека.</p> <p>Действия: объяснение плана Ао Бину; пояснение Ао Бину необходимости выполнения плана; предупреждение Ао Бина о возможных последствиях в случае, если он поступит не по плану.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 太乙和李靖夫妇未免太无辜，而且若不取下乾坤圈，哪吒也未必十恶不赦。 / Тайи и родители Нэчжи ведь невиновны, и если не снимать браслет цянькунь, Нэчжа тоже не обязательно будет безнадежно злым.; 师傅，哪吒救了我一命，虽然我救不了哪吒，但还请准我救了他父母师长，还了这个情。 / Учитель, Нэчжа спас мне жизнь. Хотя я и не могу спасти Нэчжу, но прошу разрешения спасти его родителей и учителя, тем самым отплатить этот долг.</p>

	<p>Действия: попытка переубедить Шэнь Гунбао; поиск компромисса, для возвращения долга Нэчже; выпрашивание браслета Цянькунь для предотвращения последующих последствий.</p>
      	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Действия: разрушение деревни; бой с Ли Цзином и Тайи Чжэньжэнь; попытка убить Ли Цзина; битва с Ао Бином; побег после запечатывания сил.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь и Ли Цзин</p> <p>Действия: попытка остановить Нэчжу; получение браслета Цянькунь от Ао Бина; запечатывание сил Нэчжи.</p> <p>Герой: госпожа Инь</p> <p>Речь: 吒儿，他是你爹啊! / Нэчжа, это твой отец! ; 吒儿，吒儿，儿啊，你怎么样? / Нэчжа, Нэчжа, сынок, ты как?</p> <p>Действия: попытка остановить Нэчжу в убийстве Ли Цзина; обнимание Нэчжи после запечатывания его сил.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 快用乾坤圈! / Быстрее, используйте браслет Цянькунь!</p> <p>Действия: предотвращение убийства Ли Цзина со стороны Нэчжи; бой с Нэчжей; передача браслета Цянькунь Тайи Чжэньжэню.</p>
          	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ли Цзин</p> <p>Речь: 道友留步。感谢道友出手相助。李某人还得敬你一杯，以表谢意。 / Дорогой гость, подождите. Благодарю за вашу помощь. Я должен выпить с вами за это, чтобы выразить свою благодарность.; 抱歉，我帮您擦擦。 / Прошу прощения, позвольте мне помочь вам.; 刚见到你我就发觉气息很熟悉。看到你额头的印记我就更加确定了。 / Как только я увидел вас, я сразу почувствовал знакомую энергетику. Увидев отметку на вашем лбу, я стал ещё увереннее.; 他要把陈塘关活埋了! / Он хочет живьём похоронить Чэнтангуан!</p> <p>Действия: выражение благодарности Ао Бину; попытка выяснить сущность Ао Бина; раскрытие драконьей сущности Ао Бина.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 在下有要事在身，不便逗留。 / Прошу прощения, но у меня еще есть важные дела, не смогу задержаться.</p> <p>Действия: попытка уйти; паника после раскрытия личности; попытка прикрыть рукавами свои драконьи рога; воспоминание слов Шэнь Гунбао и короля драконов; принятие решения уничтожить Чэньтангуан; направление воды из реки в небо над</p>

	<p>Чэньтангуанем; замораживание направленной воды для полного уничтожения Чэньтангуаня.</p> <p>Герой: обычное население</p> <p>Речь: 龙族不是被镇压东海了吗? / Разве драконий народ не был подавлен в Восточном море?; 妖就是妖, 狗改不了吃屎。 / Демон и есть демон, собака не сможет отказаться от своих плохих привычек.; 原来是龙族为非作歹。 / Так оказывается, что это драконий народ занимается дурными делами.</p> <p>Действия: обвинение Ао Бина и его народа во всем, что произошло, забыв, что Ао Бин только спас всем жизнь.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 灵珠印记, 原来是龙族偷了灵珠。 / Отметка линчжу... Оказывается, это драконий народ украл линчжу.; 跑的了和尚跑不了庙, 我要禀明天尊, 上报天庭, 揭露龙族的罪行。 / Вам некуда бежать, я обязательно сообщу это Небесному Повелителю и доложу Небесному дворцу о всех грехах драконьего народа.; 师弟, 这事儿和你也有关系? / Братишка, и ты тоже замешан в этом?; 你疯了, 你就不怕天尊责罚吗? / Ты с ума сошел? Не боишься, что Небесный Повелитель тебя накажет?</p> <p>Действия: обвинение Ао Бина и драконьего рода в краже линчжу; попытка пригрозить Ао Бину небесным царством; выражение паники при появлении Шэнь Гунбао.</p> <p>Герой: Шэнь Гунбао</p> <p>Речь: 你看这事儿闹的, 本来死四个人就能解决的问题。这下可好, 全知道了, 在场的一个人活不了。 / Смотрите, какая шумиха поднялась из-за этого дела. Можно было все решить, убив четверо людей. Теперь когда все в курсе, никто из присутствующих не останется в живых.; 事到如今我也不瞒你了, 灵珠我拿的, 敖丙我徒弟。 / Раз все дошло до такой степени, то я больше не буду скрывать правду от вас, линчжу взял я, а Ао Бин – мой ученик.; 有什么好怕的, 你们死光了不就没人告状了吗? / Чего тут бояться? Если вы все умрете, то ни кто не будет жаловаться, не так ли?; 徒儿, 事到如今, 如之奈何? 龙族的存亡, 就在你一念之间。 / Дорогой мой ученик, раз все дошло до этой степени, что теперь ты будешь делать? Судьба драконьего народа зависит от одной твоей мысли.</p> <p>Действия: насмехание по отношению к случившемуся событию; манипулирование Ао Бином, для реализации своего коварного плана.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: ездовое животное</p>



Действия: демонстрация воспоминаний о походе к небесным вратам и поиска Небесного Повелителя.

Герой: облачко

Речь: 天劫咒解是解不了，但有其他方法呀，可以用移花接木之法。 / Разрушить проклятие небесного бедствия нельзя, но есть и другие способы, например, метод «пересадки цветов».; 拜师我比你早几百年算是你师兄了，你不懂的我都懂。 / Я стал учеником на несколько сотен лет раньше тебя, так что я твой старший брат по учению, я знаю то, чего ты не знаешь.; 这两张叫换命符。找个愿意为中咒之人牺牲的血亲，天劫时一张放在中咒人身上，一张放在血亲身上，天雷就会移到血亲身上了。 / Вот два письменных заклинания, которые могут сменить судьбы людей. Нужно найти кровного родственника, который готов пожертвовать собой за человека, на которого наложено проклятие, и во время небесного бедствия одно письменное заклинание положить на человека с проклятием, а другое – на кровного родственника, и тогда небесное бедствие перейдёт на родственника.; 哪吒是你什么人啊? / Кто такой этот Нэчжа для тебя?

Действия: обучение Ли Цзина другого способа решения заклета небесного бедствия; завязывание Тайи Чжэньжэня, для того чтобы тот не мешал обучению.

Герой: Тайи Чжэньжэнь

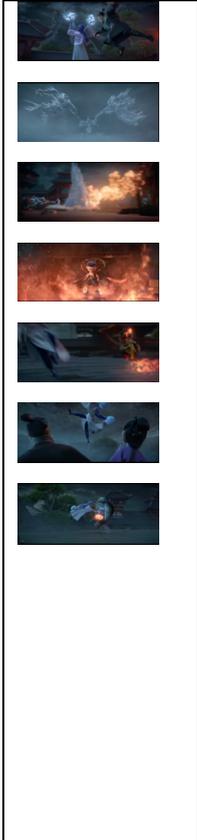
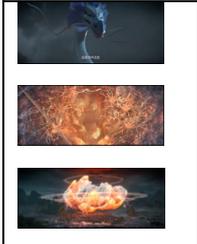
Речь: 他一朵云他懂个屁，他只会吹牛。 / Он просто облако, он ничего не понимает, он только и умеет, что хвастаться.; 大人啊，你救的了哪吒一时，救不了哪吒一世。将来魔丸为祸人间，天尊出关后一样不会放过他。 / Господин, ты сможешь спасти Нэчжу сейчас, но не сможешь оберегать его вечно. В будущем, когда мовань принесёт беды людям, и когда Небесный Повелитель выйдет из уединения, он так же не пощадит его.

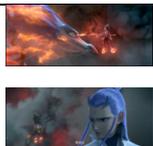
Действия: попытка остановить обучение облачка, т. к. его способ требует жертвования прямого родственника; попытка переубедить Ли Цзина в том, что он не сможет изменить судьбу Нэчжи, даже если пожертвует своей жизнью.

Герой: Ли Цзин

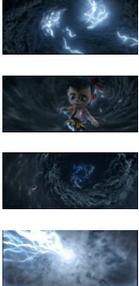
Речь: 我已决定用我一命换哪吒一命，还请仙长替我保密，别让夫人知晓此事。 / Я уже решил поменять свою жизнь на жизнь Нэчжи, прошу вас, святой, сохраните это в тайне и не дайте моей жене узнать об этом.; 我会用剩下的两年时间将哪吒引入正道。让他被世人认可。 / Я использую оставшиеся два года, чтобы направить Нэчжу на правильный путь и добиться признания его обществом.; 他是我儿。 / Он мой сын.

Действия: принятие решения воспользоваться планом Облачка; выражение просьбы к Тайи Чжэньжэню, чтобы тот не рассказывал об этом госпоже Инь и Нэчже.

	<p>Герой: Нэчжа</p> <p>Действия: плачь после просмотра воспоминаний ездового животного.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ли Цзин и госпожа Инь</p> <p>Речь: 住手! / Остановись!; 好厉害的宝甲, 攻他头部。 / Какая мощная защита, атакуем его в голову.; 吒儿, 吒儿? / Нэчжа, Нэчжа?</p> <p>Действия: попытка остановить Ао Бина; атака Ао Бина в его головную часть.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 你力量被乾坤圈锁了大半, 你打不过我的。 / Твои силы в большей степени подавлены браслетом Цянькунь, ты не сможешь меня победить.</p> <p>Действия: бой с Ли Цзином и госпожой Инь; попытка их убить; противостояние с Нэчжей; попытка уговорить Нэчжу принять свою судьбу такой какой она есть.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 敖丙? 申公公你怎么也在这儿? / Ао Бин, евнух Шэнь? Что вы здесь делаете?; 住手! / остановитесь!; 少废话, 有我在你就别想捣乱! / Закрой рот, пока я тут, ты ничего не сможешь сделать!</p> <p>Действия: попытка остановить Ао Бина; защита родителей от смертельного удара Ао Бина; бой с Ао Бином.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Действия: обращение в драконью внешность; перемещение на ледяную поверхность над Чэньтангуанем; давление на ледяную поверхность для ускорения процесса уничтожения Чэньтангуаня.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 日月同生, 千灵重元, 天地无量乾坤圈, 急急如律令! / Солнце и луна в единстве рождаются, тысячи духов — возвращаются к первоэлементу. Небеса и земля — предела нет им вечно, Круг необъятный цянь и кун. Пусть снимется сейчас же печать, как веление небес!; 不能全开会失去意识。 / Нельзя снять всю печать, иначе я потеряю сознание.</p> <p>Действия: распечатывание своей силы; попытка контролировать свою силу, чтобы не потерять сознание.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 别挣扎了, 你生来就是魔丸, 这是命中注定。 / Не сопротивляйся больше, ты с рождения мовань, это судьба!</p>

	<p>Действия: попытка остановить Нэчжу, чтобы он смирился со своей судьбой, сдался и был уничтожен вместе с Чэньтангуань.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 去你的鸟命，我命由我不由天！是魔是仙我自己说了才算！ / К черту эту судьбу, моя судьба зависит от меня, а не от неба! Демоном я буду или небожителем я стану, зависит это только от меня!</p> <p>Действия: сопротивление Ао Бину; несогласие с предложением Ао Бина; направление всех своих сил для уничтожения ледяной поверхности над Чэньтангуанем.</p>
<p>1:06:43 - 1:35:34</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 为何不刺？你就不怕我以后... / Почему ты остановился? Ты не боишься вдруг я в будущем...? ; 我是妖族，出生那一刻命就定了。 / Я оборотень, с момента рождения моя судьба уже определена.</p> <p>Действия: выражение непонимания к Нэчже и его милосердию; уточнение о возможных действиях Нэчжи если Ао Бин совершит еще раз что-то подобное; смирение со своей судьбой.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 我说过，你是我唯一的朋友。 / Я говорил, ты мой единственный друг; 你到底是不是灵珠? / Ты линчжу или нет?; 我一个魔丸都活得比你像个人样，你敢再怂一些吗? / Я, будучи мованем, больше похож на человека, ты можешь не быть таким трусом?; 放屁，别人的看法都是狗屁，你是谁只有你自己说了才算，这是爹教的道理。 / Чушь собачья, мнение других – это ерунда, кто ты, решать только тебе, это то чему меня научил мой отец; 若命运不公就和他斗到底。 / Если судьба несправедлива, борись с ней до конца.</p> <p>Действия: попытка переубедить Ао Бина и передать ему свой настрой идти до победного конца.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 6. ОПИСАНИЕ СТАДИИ ИТОГА ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЬЯВОЛА»

<p>1:06:43 - 1:35:34</p> 	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ли Цзин и госпожа Инь</p> <p>Речь: 吒儿, 你干嘛? / Нэчжа, что ты делаешь?; 不, 吒儿不要! / Нет, Нэчжа, не делай этого!</p> <p>Действия: попытка остановить Нэчжу, чтобы он не выкинул письменное заклинание обмена судьбы.</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь:我自己的命自己扛, 不连累别人。 / Я сам справлюсь со своей судьбой и не стану обременять других.; 也没啥大不了的, 三年短是短了点儿, 不过我也玩儿的挺开心的, 唯一遗憾的是还没和您踢过毽子。 / Нет ничего страшного, три года может и коротки, но я веселился от души. Единственное, о чём я жалею, что так и не сыграл с вами в ножной волан, отец.; 今天是我生辰宴, 都不准哭哦。 / Сегодня мой день рождения, так что плакать никому не разрешается.; 又丢人了。 / Опять опозорился.; 爹娘, 谢谢你们。 / Папа, мама, спасибо вам.</p> <p>Действия: попытка успокоить родителей; выражение благодарности и почтения родителям; поклон на коленях.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Действия: взлет к небесам; готовность к принятию небесного бедствия; принятие удара небесной молнии.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Речь: 你找死啊, 白白搭上一条命你傻不傻 / Тебе жить надоело? Просто так жертвуешь своей жизнью, у тебя проблемы с головой что ли?</p> <p>Действия: удивление тому, что Ао Бин решил ему помочь в небесном бедствии; попытка уговорить Ао Бина покинуть зону принятия небесного бедствия.</p> <p>Герой: Ао Бин</p> <p>Речь: 万龙甲! / Доспех тысячи драконов!; 不傻谁和你做朋友! / Если бы у меня не было проблем с головой, я и не подружился бы с тобой!</p>

	<p>Действия: помощь Нэчже в борьбе с небесным бедствием; вызов доспеха тысячи драконов; удерживание доспеха против небесного бедствия.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ао Бин и Нэчжа</p> <p>Действия: взятие друг друга за руки; перемещение сознания во временном пространстве; познание формирования мира и зарождения жизни, а также своей сущности; объединение сил; использование общей силы, чтобы впитать в себя мощь небесного бедствия.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Нэчжа и Ао Бин</p> <p>Речь: 吞不下了, 身体快炸了。 / Не лезет больше, мое тело сейчас взорвется!; 顶不住啦! / Не могу больше сдерживать! 吞不下就还给他! / Если не сможем больше поглотить, тогда вернем эту силу обратно!</p> <p>Действия: впитывание энергии небесного бедствия; достижение предела; генерирование силы наружу; создание электрического шара; направление электрического шара против небесного бедствия.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 他们居然能扛到现在, 不晓得加上我顶不顶得住。 / Удивительно, что они смогли продержаться до сих пор, если я еще свои силы приложу сможем ли мы продержаться до конца.</p> <p>Действия: оценка ситуации; принятие решения помочь; полет в зону небесного бедствия с артефактом; поглощение духов Нэчжи и Ао Бина в артефакт для защиты.</p>
	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: Ли Цзин и госпожа Инь</p> <p>Речь: 吒儿, 吒儿! / Нэчжа, Нэчжа!; 臭小子, 吓死老娘了! / Маленькая зараза, ты до смерти напугал родителей!</p> <p>Действия: поиск Нэчжи в руинах после небесного бедствия; разблокирование артефакта; выражение радости, когда увидели дух Нэчжи.</p> <p>Герой: Нэчжа и Ао Бин</p> <p>Речь: 我还没死? / Я не умер?; 怎么会这样? / Как так получилось?</p> <p>Действия: выражение удивления по отношению к своему выживанию.</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 错, 你们都死啦, 七色宝莲保不住你们的肉身, 不过好歹保住了魂魄。 /</p> <p>Ошибаетесь, вы все умерли. Артефакт семицветный лотос не смог сохранить ваши физические тела, но, к счастью, хотя бы спас ваши души.; 可怜我才是三花聚顶都被天雷削掉了, 损了我几百年的道行。 / Жаль только мое соединение трех янских</p>

	<p>«ци». Небесное бедствие даже его уничтожило, сотни лет культивации просто насмарку.</p> <p>Действия: пояснение ситуации; выражение негодования по отношению к потере своих сил в борьбе с небесным бедствием; выражение своего уважения по отношению к Нэчжэ.</p>
   	<p>Анимационный знак и событие, в котором он участвует</p> <p>Герой: обычное население</p> <p>Действия: демонстрация своего уважения и благодарности путем поклона</p> <p>Герой: Нэчжа</p> <p>Действия: улыбка на фоне солнца</p> <p>Герой: Тайи Чжэньжэнь</p> <p>Речь: 如果你问我人能否改变自己的命运，嗯，我也不晓得，但我晓得不认命就是哪吒的命。 / Если вы спросите меня, может ли человек изменить свою судьбу, я вам отвечу, что я тоже не знаю. Но я знаю, что не смиряться с судьбой – это и есть судьба Нэчжи.</p>