

Научная статья

УДК 81.006.3

DOI: <https://doi.org/10.18721/JHSS.14208>



## АНИМАЦИОННЫЙ ЗНАК: ПРОЦЕССЫ КОДИРОВАНИЯ И СИГНИФИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКОГО АНИМАЦИОННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НЭЧЖА: РОЖДЕНИЕ ДЕМОНА»)

Юй Чжан  

Сибирский федеральный университет,  
г. Красноярск, Российская Федерация

 [yuzhang0829@foxmail.com](mailto:yuzhang0829@foxmail.com)

**Аннотация.** В данной работе рассматривается специфика современной анимации и концепция анимационного знака с позиции теории дискурса и положений семиотики. Анализируются процессы кодирования и сигнификации анимационного знака на примере китайского произведения, а также осуществляется попытка декодирования и описания смыслов, заложенных авторами анимационного продукта в тот или иной анимационный знак. Основным методом изучения анимационного материала является семиотико-ориентированный анализ, сущность которого заключается в дифференциации анимационного знака на его составляющие, описании их смыслов и изучении их взаимодействия. Цель предлагаемой статьи состоит в выявлении сущности анимационного знака и его функционирования в контексте современной китайской анимации. Анимационный знак интерпретируется здесь как продукт вторичной семиотической системы, формирование которого основывается на мультимодальном взаимодействии кодов первичной семиотической системы. Автором обосновывается идея о том, что смысл, закодированный в анимационном знаке, имеет ценностный характер для определенной лингвокультуры.

**Ключевые слова:** анимационный дискурс, семиотика, семиотическая система, анимационный знак, китайская лингвокультура.

**Для цитирования:** Чжан Ю. Анимационный знак: процессы кодирования и сигнификации (на материале китайского анимационного произведения «Нэчжа: рождение демона») // Terra Linguistica. 2023. Т. 14. № 2. С. 92–101. DOI: 10.18721/JHSS.14208



## ANIMATION SIGN: CODING AND SIGNIFICATION PROCESSES (BY THE MATERIAL OF THE CHINESE ANIMATION WORK “NEZHA: BIRTH OF THE DEMON CHILD”)

Yu Zhang  

Siberian Federal University,  
Krasnoyarsk, Russian Federation

 [yuzhang0829@foxmail.com](mailto:yuzhang0829@foxmail.com)

**Abstract.** This paper discusses the specifics of modern animation and the concept of animation sign in the aspect of the discourse theory and the semiotics’s standings. We analyze the processes of coding and signification of an animation sign on the example of a Chinese animation. Also, we attempt to decode and describe the author’s meanings laid down by the authors of an animation product in one or another animation sign. The main method of studying animation material is semiotics-oriented analysis, which consists in differentiating an animation sign into its components, describing their meanings, and studying their interaction. The article purpose is to reveal the essence of the animation sign and its functioning in the context of modern Chinese animation. The animation sign interpreted as a product of a second-semiotic system, the formation of which based on the multimodal interaction of the codes of the first-semiotic system. The author substantiates the idea that the meaning encoded in an animated sign has a value character for a certain linguaculture.

**Keywords:** animation discourse, semiotics, semiotic system, animation sign, Chinese linguistic culture.

**Citation:** Yu Zhang, Animation sign: coding and signification processes (by the material of the Chinese animation work “Nezha: birth of the demon child”), *Terra Linguistica*, 14 (2) (2023) 92–101. DOI: 10.18721/JHSS.14208

### Теоретические обоснования исследование анимации в современной лингвистической парадигме

Сегодня анимация получает широкое распространения и часто используется в различных сферах деятельности. Технологии создания и функционирования анимации применяются в таких сферах деятельности как образование, медицина, рекламная деятельность, проектирование, строительство и др. Исследование анимации в современной лингвистике представлено достаточно не однородно. Чаще всего специалисты рассматривают данный феномен с позиций теории текста и дискурса.

Дискурсивный и текстовый подходы, несомненно, являются одними из самых популярных методов исследования в современной лингвистике. Формирование теории дискурса или дискурсологии, как правило, относят к 50–70 гг. прошлого столетия, когда активно формировались новые тенденции в лингвистических исследованиях. В 50 гг. XX в. знаменитый французский лингвист Э. Бенвенист, разрабатывая свою теорию высказывания, использовал традиционный для французской лингвистики термин *discourse* в новом понимании [13, 9]. Ученый в рамках своей работы трактует дискурс как «речь, присваиваемая говорящим», обращая при этом внимание на экспликацию позиции говорящего в высказывании [2, с. 296]. Терминосочетание «анализ дискурса» в свою очередь был введен американским лингвистом З.З. Харрисом в 1952 г. в работе «*Discourse analysis*», в которой ученый предлагает возможность определения дискурса как текст в конкретной социокультурной ситуации [14].

Текст в свою очередь также представляет собой сложный феномен. Первая попытка характеризовать текст с семиотической точки зрения предпринималась отечественным ученым Б.А. Успенским. В работе «Структурная общность различных видов искусства на материале живо-



писи и литературы» исследователь пишет, что термин художественный текст должен «пониматься в широком смысле слова и может применяться не только к словесному искусству, но и к искусству изобразительному и др. видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (то есть репрезентацией той или иной действительности, выступающей в качестве обозначаемого). Таким образом, слово «художественный» понимается в значении английского *artistic*, а слово «текст» — как любая семантически организованная последовательность знаков...» [10; 11, с. 27]. Более широкий подход к исследованию текста наблюдается в работах Ю.М. Лотмана, который рассматривает культуру как текстовое единство. Современный российский ученый Е.А. Жигарева, изучая работы Ю.М. Лотмана также подчеркивает, что текст в теории Ю.М. Лотмана — «это не только последовательность знаков, хорошо известная из опыта лингвистического изучения текста, которая порой рассматривается как единственно возможная форма текстового существования, но и первоэлемент, базисная единица культуры, при этом сама культура может пониматься как сумма текстов и соотнесенного с ними набора в общей модели культуры» [5]. Важнейшим признаком таких текстов, как характеризует это сам Ю.М. Лотман, является не-дискретность: «Такой текст не распадается на знаки. Он представляет собой целое и членится не на отдельные знаки, а на дифференциальные признаки» [7, с. 508]. На основе выше сказанных определений А.А. Бернацкая в своей работе предлагает следующее определение, в котором текст представлен «как осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации: ритуал, обряд, картина, музыкальное произведение, «совокупность знаков, составляющих некоторый участок пространства», «само пространство», пейзаж, человек и его «эго», сознание; весь воспринимаемый нами эволюционирующий мир — множество текстов; «текст жизни» [3].

На основе вышесказанного, довольно сложно определить основной подход для исследования анимации. Так в своей работе Е.П. Подлегаева рассматривает анимацию с позиции теории текста и характеризует данный феномен как семиотическую предельную форму поликодового экранного текста [Подлегаева, 2020]<sup>1</sup>, которую Ю.А. Евграфова трактует как «техно-сенсорное единство, поддающееся перцептивному восприятию при помощи различных модальностей (каналов восприятия информации), сочетающее аудиальные и визуальные семиотические средства. В нем обнаруживается синкретическое единство движущегося изображения, фонетического звука (речь), шумов, музыкального сопровождения и письма (титры, субтитры и пр.)» [4, с. 137]. Е.Г. Нешкова, в свою очередь, исследует анимацию в рамках теории дискурса, определяя анимационный продукт как мультимодальную разновидность институционального типа дискурса «преследующего определенные цели и предполагающего социокультурный тип отношений между авторами-составителями анимационных произведений и зрительской аудиторией» [Нешкова, 2020, с. 34]<sup>2</sup>.

В рамках нашей работы мы также используем дискурсивный подход и предлагаем рассмотреть анимационный дискурс как транслируемое коммуникативное событие, представляющее собой мультимодальное семиотическое пространство, функционирование которого основано на взаимодействии различных кодов, организованных в соответствии с определенной нарративной моделью, содержание которого передает национально-ценностные смыслы, заложенные автором произведения. Поскольку в нашем исследовании основное внимание направлено на изучение коммуникативных функций анимационного дискурса, наиболее важным для данной работы является то, как осуществляется передача информации, а также процессы кодирования и сигнификации информации. В связи с этим мы предлагаем рассмотреть концепцию анимационного знака, разработка которого основывается на семиотических теориях Ч. Пирса и Р. Барта.

<sup>1</sup> Подлегаева Е.П. Анимационный видеовербальный текст: проблемы перевода и интерпретации: дис. ... канд. филол. наук. Мытищи, 2020. 175 с.

<sup>2</sup> Нешкова Е.Г. Лингвокультурологический аспект интертекстуальности в мультипликационном дискурсе (на материале английского, русского и французского языков) : дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2020. 173 с.



### **Анимационный знак: специфика кодирования и функционирования**

Знак в понимании Ч. Пирса «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» [8, с. 177]. Кроме этого, важным в исследованиях о знаке Ч. Пирса является динамичность знака, как это отмечает С.Г. Проскурин<sup>3</sup> в своих работах: «Знак постигается, переживается и интерпретируется. Семиозис постоянно обновляется и предполагает непрерывность. Доктрина теории Пирса — это динамичность. Всегда существует что-то первое — репрезентамен, который имеет тесную связь со вторым, называемым его объектом, обладающим способностью детерминировать третье, называемое интерпретантой» [Проскурин, 2013, с.18]. Динамичность знака и его коммуникативность, предложенные в теориях Ч. Пирса, являются основополагающими идеями в рамках нашего исследования.

Другой важной теоретической основой для разрабатываемого здесь подхода является теория мифа Р. Барта. Ученый в своей теории выделяет две семиотические системы, встраивающиеся друг в друга. Миф исследователь рассматривает именно в качестве вторичной системы. Означающее знаков вторичной семиотической системы формируется непосредственно конечными продуктами семиозиса (т.е. знаками) первичной семиотической системы. Схема строения мифа представлена ниже.

В нашем случае данная идея Р. Барта также применима, поскольку анимация представляет собой вторичную семиотическую систему, строение которой основывается на ряде разнородных первичных семиотических систем, рассматриваемых нами в качестве модусов. Именно поэтому анимационный дискурс рассматривается здесь как мультимодальное семиотическое пространство. Мы выделяем следующую классификацию модусов и кодов анимационного дискурса.

Стоит отметить, что знаки каждого модуса мы предлагаем вслед за В.Е. Чернявской назвать термином «код», и понимаем их как «система условных обозначений, символов, знаков и правил их комбинации между собой для передачи, обработки и хранения (запоминания) информации в наиболее приспособленном для этого виде» [12, с. 90].

На основе вышесказанного, под анимационным знаком в работе подразумевается семиотическая единица вторичной семиотической системы, представленной в виде знаковой совокупности гармонично взаимодействующих кодов разнородных модусов, и сигнифицирующей ценностные смыслы для той или иной определенной лингвокультуры.

#### **Анализ процесса функционирования анимационного знака на примере китайского анимационного продукта**

В качестве материала исследования в работе использовалось китайское анимационное произведение «Нэчжа: рождение демона»<sup>4</sup>, выпущенное в 2019 г. общей длительностью 110 мин. По сюжету произведения аура неба и земли породили энергетическое существо — Хуньюаньчжу (жемчуг хаоса), которое разрушило баланс и гармонию в мире. Верховное божество Юань-Ши-Тянь-Цзунь (Изначальный небесный владыка) для того, чтобы избежать разрушения мира, потратил все свои силы на уничтожение Хуньюаньчжу и создание из ее оставшейся ауры Линчжу (священную жемчужину) и Мовань (жемчуг дьявола). Линчжу должен переродиться в человека и спасти мир, а Мовань, в свою очередь, станет сильнейшим дьяволом, который уничтожит мир. После этого Юань-Ши-Тянь-Цзунь наложил на Мовань заклятие, которое должно через три года по пришествию грома уничтожить его. Затем Верховный Бог передал их своему ученику Тайи с

<sup>3</sup> Проскурин С.Г. Курс семиотики. Язык, культура, право: учебное пособие. Новосибирск: НГУ, 2013. 225 с.

<sup>4</sup> Электронный ресурс, URL: [https://www.iqiyi.com/v\\_19rrcuke28.html](https://www.iqiyi.com/v_19rrcuke28.html) (дата обращения: 01.06.2023)

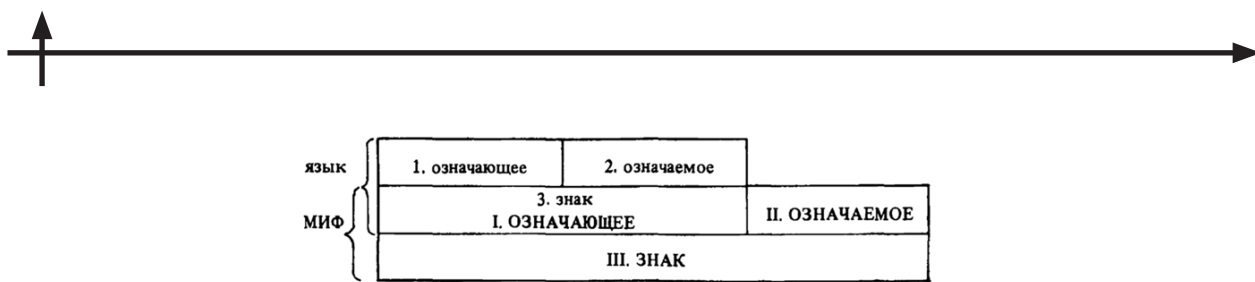


Рис. 1. Схема строения мифа по Р. Барту [1, с. 78]

Fig. 1. The scheme of the structure of the myth according to R. Barth [1, p. 78]

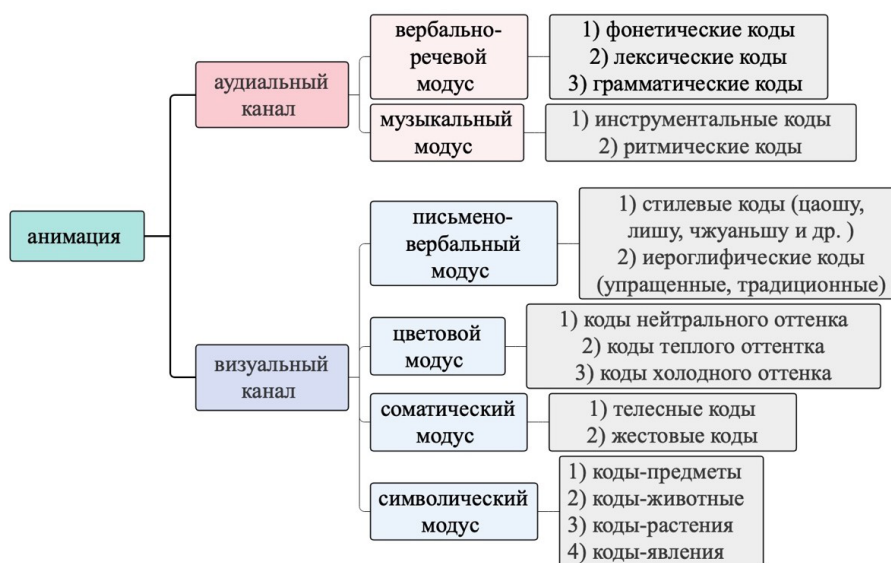


Рис. 2. Классификация модусов и кодов анимационного дискурса

Fig. 2. Classification of modes and codes of animated discourse

заданием: помочь Линчжу переродиться в сына великого генерала Ли Цина и спрятать Мован, чтобы он не попал в плохие руки. Однако из-за невнимательности Тайи, в сына генерала Нэчжа перерождается Мован, а Линчжу становится сыном короля дракона, который следит за входом ада. В день своего рождения Нэчжа уничтожил почти половину деревни. Жители деревни боялись его, считая его порождением темной силы, демоном. Общество старалось всячески огородить себя и своих детей от него, но все они ошиблись. Вместе со своими родителями и учителем Тайи, Нэчжа справляется со всеми сложностями, становится героем, спасает деревню и исправляет свою судьбу.

Выбор данного произведения обоснован сложной структурой его содержания. Для детской аудитории демонстрируется простая история о ребенке, который изменяет свою судьбу, однако для более взрослой аудитории данное произведение имеет иное культурное значение. В рамках статьи предлагается семиотико-ориентированный анализ основного действующего персонажа данного произведения – Нэчжа (перерождение Мована). Следует обратить внимание, что выбор в качестве анимационного знака героя произведения, обоснован тем, что именно герои произведения являются основными носителями ключевых смыслов и выполняют важную роль в развитии сюжета произведения. В образе Нэчжи, в выбранном материале, выделяются среди визуальных модусов цветовой, соматический и символический. Среди аудиальных представлен вербально-речевой модус.





Соматический модус подразумевает под собой особенности телосложения. Поскольку анимация создается изобразительной техникой (рисование), то коды данного модуса представляются самыми разнообразными, так как они создаются с определенными значениями. В качестве примера данного модуса мы предлагаем рассмотреть телосложение, или, как называют это искусствоведы и художники – пропорцию тела. Пропорция тела и головы у Нэчжи в данном произведении выражена в виде 1:3, что соответствует пропорции обычных детей. Данный код имеет довольно обширный семантический диапазон. В китайских даосской и буддийской религий существует такое наименование как 童子, что переводится «малолетние слуги», которые помогают верховным богам. В образе 童子 чаще всего выступают именно маленькие дети, так как считается, что у детей самые чистые души и глаза, и только они смогут служить богам. В связи с этим дети в некоторых контекстах трактуются как счастливое известие или как приход слуги бога, который сможет передать слова и молитвы людей верховным богам. Однако с другой стороны в китайском языке также существуют такие обращения к детям как «小人»/«маленький человек» и «小鬼»/«маленький дьявол». Первое чаще используется как антоним к концепту «君子»/«благородный муж» и трактуется как необразованный эгоистичный человек, не имеющий благородного духа и великих целей, и озабоченный только собой и мелкой выгодой перед глазами. Как правило, такие люди готовы даже навредить другим ради своей выгоды. Вторые чаще всего трактуются как самые низкие дьяволы и демоны в загробном мире китайской религии и мифологии. Оба обращения несут отрицательные значения и имеют негативную коннотацию при обращении к детям. Данные противоречивые особенности полностью соответствуют персонажу, поскольку Нэчжа как в мифологии, так и в самом произведении представлен и с положительной, и с отрицательной сторон.

Основными кодами цветового модуса данного персонажа являются красный, желтый и черный. Цвета в китайской лингвокультуре прежде всего соотносятся с пятью основными элементами природы. Так черный цвет чаще всего отсылает к элементу воды и может пониматься с разных позиций. Основатель даосской философской школы Лаоцзы считал черный цвет серьезным и спокойным, по сравнению с другими цветами, которые «ослепляют» людей, в связи с чем даосская философская школа выбрала черный для означивания ключевой даосской концепции – «道»/«путь». В даосской религии черный цвет также трактуется как «阴»/«инь», что представлено в классической философской концепции Китая – Тайцзи. «阴»/«инь» в основном трактуется как темный, холодный, скрытый, загробный мир, демоны и др. Красный цвет в Китае считается символом счастья, так как он ассоциируется с огнем. По данной причине при праздновании китайского Нового года, свадеб, рождения детей и др. важных событий квартиру часто украшают красными узорами, одеваются в красное. Однако в некоторых контекстах красный также считается негативным цветом, так как может ассоциироваться еще с ликорисом – видом цветов, которые растут на берегах ада. Желтый цвет в свою очередь показывает власть, высокий социальный статус, так как считался в древности императорским цветом. Однако в китайской буддийской религии данный цвет трактуется еще как скорбь и печаль при потере близкого человека. В обычном обиходе желтый цвет также используется в случае, когда что-то не смогло реализоваться, либо когда какое-то событие было испорчено. Можно видеть, что авторы специально отбирали при создании персонажа те цвета, которые соответствуют персонажу, демонстрирующему его двусторонность. С одной он является перерождением Мованя, воплощение зла, который по мнению других уничтожит мир. С другой стороны, он герой, который рискует своей жизнью, спасая деревню от гибели.

Среди кодов символического модуса можно выделить код лотоса и огня. Лотос воспринимается священным цветком в даосской религии. С одной стороны, считается, что лотос отображает жизненный цикл всего живого. С другой стороны особенность лотоса «出淤泥而不染» / «выйти из грязи, не запачкавшись», соответствует основным поучениям даосизма, а именно



сохранять свое первоначальное прозрение и не поддаваться негативному влиянию чужих. Кроме этого, лотос также имеет важное значение для Нэчжи, так как в первоначальной легенде о Нэчжа, чтобы спасти деревню и население от гнева короля драконов персонаж покончил сам с собой. Его учитель Тайи смастерил ему новое тело из лотоса, тем самым воскресив его. Поэтому лотос также имеет значение воскрешения. Элементы лотоса расположены на верхней одежде персонажа в виде узора белого цвета. На основном оружии Нэчжи также присутствуют элементы лотоса, в особенности на копье. Наконечник копья сделан идентично в соответствии с внешнем видом лотоса. Элементы огня также в том или ином значении соответствуют данному персонажу. В китайской лингвокультуре огонь имеет разные значения и понимания. Как гласят легенды, «凤凰»/«феникс» возрождается после смерти из огня, тем самым становясь сильнее, в связи с чем принято считать феникса бессмертным. Также в китайских традициях существует такой обряд как перепрыгнуть через таз с огнем, в значении отогнать все несчастья и нечистые силы. Однако в то же время огонь понимается еще как знак уничтожения, так как огонь сжигает все вокруг, как это сделал Нэчжа при своем рождении на свет. Кроме того, основная способность Нэчжи – управлять огнем, в связи с чем элементы огня являются неотъемлемыми для него. Иконические знаки огня выражены создателями на брюках персонажа и на его лбу в виде горящего пламени.

Коды вербально-речевого модуса, передающиеся аудиальным каналом, являются одними из наиболее интересных. Среди них мы выделяем стиль речи байхуа и пекинский говор северо-восточного диалекта. История о Нэчжи происходила в конце династии Шан, в начале династии Чжоу (примерно 1050 г. до н. э.). На тот период разговорная речь выражалась в соответствии с правилами классического китайского – вэньяня<sup>5</sup> античного периода. В произведении «Нэчжа: рождение дьявола» создатели постарались воспроизвести данную особенность, сохраняя при этом у Нэчжи современную китайскую речь – байхуа<sup>6</sup>. Этим создатели хотели выделить различие Нэчжи по отношению к другим действующим лицам, так как использование байхуа в таком контексте говорит о необразованности и невоспитанности. Различия байхуа и вэньяня в основном наблюдаются на лексическом и грамматическом уровнях, так как байхуа представляет собой упрощённый разговорный стиль, который основан на вэньяне. Кроме этого, в речи Нэчжи существуют также особенности пекинского диалекта, такие как:

1. обращение к собеседнику на «您»/«Вы» (увеличивает коммуникативную дистанцию и отражает тем самым некий сарказм);
2. использование лексических единиц, характерных северным диалектам (например вместо 什么 [shén me], которое означает «что?» использовать 啥 [Shà]);
3. использование эризации (например: 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 др.);
4. использование модальных частиц (например: 山啊树啊花啊草啊, 我早习惯啦, 这样吓啰 и др.)

Выбор такого варианта вербальной репрезентации, мы полагаем, обоснован тем, что пекинский диалект является наиболее подходящим для Нэчжи. Данный вид диалекта представляет собой столичную диалектную форму, что придает ему более высокий социальный статус, и дифференцирует его от диалектов иных регионов. Нэчжа в данном произведении так же отличался от всех людей, так как жители деревни боялись его. Сам персонаж также пользовался этим, чтобы отделить себя от людского общества. Он постоянно выбегал из дома и пугал, издевался над жителями, тем самым демонстрировал свой статус сильнейшего. В данном плане пекинский диалект идеально подходит персонажу. Кроме этого, пекинский диалект принято считать одним из самых «надоедливых» и «нудных» диалектных форм, так как модель построения высказывания пекин-

<sup>5</sup> Классический письменный язык, использовавшийся в Китае в основном до начала XX века в литературных произведениях, научных публикациях, официальных документах и для деловой переписки [Зограф, 2008].

<sup>6</sup> Официальная система записи современного разговорного китайского языка [Зограф, 2008].



цев отличается от иных регионов своей детальностью и четкостью. Таким образом, любое короткое предложение в пекинском диалекте становится более длинным за счет ненужных деталей [15, 2016]. Данная особенность также соотносится с Нэчжэй. Поскольку он постоянно вытворяет проделки и злые шутки, жители деревни считают его надоедливым и даже ненавидят его.

Таким образом, Нэчжа, олицетворяющий данные коды, также передает собой довольно глубокий ценностный смысл. 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. Заложенные коды, а также поведение Нэчжи, демонстрируют фактическое соответствие между ним и олицетворением зла, т.к. 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 после объятий матери. То есть, Нэчжа является не только жестоким дьяволом, воплощающим зло, но и в то же время ребенком, которого можно воспитать и направить по верному пути. 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 частотное использование грубых и эмоционально-окрашенных языковых средств, которыми герой обособляет себя от окружающих, демонстрируя свою самостоятельность и автономность. Таким образом, в начале произведения доминантными смыслами данного героя в большей степени были отрицательными. 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 Нэчжа – монстр, скрывающийся под милым обликом ребенка, 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 образом Нэчжи, запечатленным в легендах и канонах. Самоидентификация Нэчжи после наступления кризиса в нарративе произведения постепенно изменяется. Он принимает тот факт, что является перерождением Дьявольской жемчужины, и осознает, что собственные силы он может применить в добрых, созидательных целях. Смыслы, транслируемые Нэчжэй изменяются, что прослеживается в его речи и действиях. Так огонь начинает рассматриваться как надежда и стремление к светлому будущему и положительному развитию следующего этапа нарратива. Красный олицетворяет положительную энергию, которой покоряются все нечисти; 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 сам с собой для спасения деревни. Его учитель Тайи смастерил ему новое тело из лотоса, тем самым воскресив его. Поэтому лотос также имеет значение воскрешения. В данном контексте лотос говорит именно о «нирване» Нэчжи, когда герой смог после тяжелого кризиса осознать свою сущность, принять себя каким он есть и найти гармонию с собой.

Резюмируя вышесказанное, представляется возможным выявить ключевой национально-ценностный смысл, заложенный авторами. Нэчжа олицетворяет «инь» классического китайского представления о мироустройстве и вселенной «Иньян». Данная система в книге перемен «Ицзин» выражена в форме круга, разделённой по середине вертикальной волнистой линией. Круг в данной системе представляет собой окружающий мир, вертикальная волнистая линия разделяет мир 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». Обе половины гармонично взаимодействуют с собой и являются началом для друг друга [16, 2009].





## Заключение

Как показывает наше исследование, анимационный знак представляет собой семиотическую единицу вторичной семиотической системы. Данный знак является результатом взаимодействия кодов первичных семиотических систем, или как мы предлагаем назвать – модусов. Каждый взаимодействующий код имеет довольно широкое семантическое поле, что является важным элементом в процессе семиозиса анимационного знака и основанием для успешного генезиса реципиентами закодированного автором ценностного смысла. Как показывает семиотико-ориентированный анализ, данные смыслы чаще всего имеют философское начало и тесно связаны с той или иной лингвокультурой. Другой важной особенностью смысла анимационного знака является его динамичность. Поскольку анимационный дискурс представляет собой ряд событий, развивающихся во временном векторе произведения, в связи с чем анимационный знак и смысл, передающийся им на протяжении всего произведения, развиваются, изменяются, обновляются, что соответствует доктрине знаковой теории Ч. Пирса. Таким образом, имплицитность и изменчивость анимационного знака делают анимацию сложным семиотическим продуктом для декодирования реципиентами других лингвокультур. Однако в то же время следует отметить, что в связи со смысловой неоднозначностью анимационного знака, которая ведет непосредственно к многослойности смысла анимационного дискурса, сложно корректно декодировать смыслы произведения даже носителям собственной лингвокультуры, не владеющим соответствующими пресуппозициями и фоновыми знаниями. Большинство реципиентов могут декодировать лишь смыслы поверхностного уровня. Именно по данной причине семиотико-ориентированный анализ, предложенный нами, представляет собой актуальный комплексный подход, позволяющий провести изучение ценностного смысла на более глубоком уровне.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 78 с.
2. **Бенвенист Э.** Общая лингвистика. 3-е изд. М.: Эдиториал УРСС, 2009. 448 с.
3. **Бернацкая А.А.** О понятии «текст» // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. № 2 (5). С. 30–37.
4. **Евграфова Ю.А., Новикова М.Г.** Вербальный и звуковой компонент экранной речи // Вестник Московского государственного областного университета: электронный журнал. 2019. № 4. С. 135–147. URL: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/973> (дата обращения: 07.06.2023). DOI: <https://doi.org/10.18384/2224-0209-2019-4-973>
5. **Жигарева Е.А.** Текст как семиотическая систем // Вестник Актыбинского Университета им. С. Баишева. 2009. URL: <https://articlekz.com/article/12371> (дата обращения: 06.06.2023).
6. **Зюграф И.Т.** Вэньянь и байхуа: взаимодействие двух форм изолирующего языка // Письменные памятники востока. 2008. №1 (8). С. 125–146.
7. **Лотман Ю.М.** Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
8. **Пирс Ч.С.** Избранные философские произведения: пер. с англ. / пер. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000. 448 с.
9. **Теплыгина И.М.** Неоднозначность трактовки понятия дискурс в науках гуманитарного цикла, Материалы IV Межвузовской научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной лингвистики». СПб.: СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2015. С. 191–192.
10. **Успенский Б.А.** Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
11. **Храпченко М.Б.** Природа эстетического знака // Семиотика и художественное творчество. М., 1977, С. 6–40.
12. **Чернявская В.Е.** Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Либроком, 2009. 248 с.
13. **Benveniste E.** On discourse, The theoretical essays: film, linguistics, literature. manchester: manchester univ. press, 1985, Pp. 82–105.



14. **Harris Z.** Discourse analysis, *Language*. 1952. V. 28. № 1. Pp. 1–30.
15. 欧阳思璇. 清中叶以来北京话能性述补结构研究: 硕士学位论文. 广州: 暨南大学, 2016年. 60页 / Оуян Сысюань. Исследование предикативно-комплементных структур пекинского диалекта на материале литературных произведений периода Цинской династии. Гуанчжоу: Цзинаньский университет, 2016. 60 с.
16. 曾仕强. 易经的奥秘. 西安: 陕西师范大学出版社, 2009年. 236页 / Цэн Шицян. Секреты Ицзин. Сиань: изд. педагогического университета пр. Шаньси, 2009. 236 с.

## REFERENCES

- [1] **R. Bart**, *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika*. [Selected works: Semiotics. Poetics] translated from French M.: Progress, 1989.
- [2] **E. Benvenist**, *Obshchaya lingvistika* [General linguistics]. 3 ed. M.: Editorial URSS, 2009.
- [3] **A.A. Bernatskaya**, O ponyatii «tekst» [About the concept of “text”], *Journal of the Siberian Federal University. Humanities*. 2 (5) (2009) 30–37.
- [4] **Yu.A. Yevgrafova, M.G. Novikova**, Verbal and audial components of the screen “Speech”. *Bulletin of Moscow Region State University*. (In Russ.) Available at: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/973> (accessed: 07.05.2023). DOI: <https://doi.org/10.18384/2224-0209-2019-4-973>
- [5] **Ye.A. Zhigareva**, *Tekst kak semioticheskaya system* [Text as a semiotic system], *Vestnik Aktyubinskogo Universiteta im. S. Baisheva*. 2009. Available at: <https://articlekz.com/article/12371> (accessed: 06.05.2023).
- [6] **I.T. Zograf**, *Venyan i baykhua: vzaimodeystviye dvukh form izoliruyushchego yazyka* [Wenyan and Baihua: the interaction of two forms of isolating language], *Pismennyye pamyatniki vostoka* [Written monuments of the East]. 1 (8) (2008) 125–146.
- [7] **Yu.M. Lotman**, *Semiosfera*. SPb.: Iskusstvo, 2000.
- [8] **Ch.S. Pirs**, *Izbrannyye filosofskiye proizvedeniya* [Selected philosophical works] trans. K. Golubovich, K. Chukhrukidze, T. Dmitriyeva. M.: Logos, 2000.
- [9] **I.M. Teplygina**, Ambiguity of the interpretation of the concept of discourse in the sciences of the humanities cycle, *Materials of the IV Interuniversity Scientific and Practical Conference “Actual problems of modern linguistics”*. SPb.: SPbGETU “LETI”, 2015. Pp. 191–192.
- [10] **B.A. Uspenskiy**, *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. M.: Shkola “Yazyki russkoy kultury”, 1995.
- [11] **M.B. Khrapchenko**, *Priroda esteticheskogo znaka* [The nature of the aesthetic sign], *Semiotika i khudozhestvennoye tvorchestvo* [Semiotics and artistic creativity]. M., 1977, Pp. 6–40.
- [12] **V.Ye. Chernyavskaya**, *Lingvistika teksta: Polikodovost, intertekstualnost, interdiskursivnost: uchebnoye posobiye* [Text linguistics: Polycode, intertextuality, interdiscursivity: textbook]. M.: Librokom, 2009.
- [13] **E. Benveniste**, *On discourse, The theoretical essays: film, linguistics, literature*. manchester: manchester univ. press, 1985, Pp. 82–105.
- [14] **Z. Harris**, *Discourse analysis, Language*. 28 (1) (1952) 1–30.
- [15] 欧阳思璇. 清中叶以来北京话能性述补结构研究: 硕士学位论文. 广州: 暨南大学, 2016年. 60页 Ouyan Sisyuan. Issledovaniye predikativno-komplementnykh struktur pekingskogo dialekta na materiale literaturnykh proizvedeniy perioda Tsinskoy dinastii. Guanchzhou: Tszinanskiy universitet, 2016.
- [16] 曾仕强. 易经的奥秘. 西安: 陕西师范大学出版社, 2009年. 236页 Tsen Shitsyan. Sekrety Itszin. Sian: izd. pedagogicheskogo universiteta pr. Shansi, 2009.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT AUTHOR

Чжан Юй

Yu Zhang

E-mail: yuzhang0829@foxmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4202-2895>

*Поступила: 11.05.2023; Одобрена: 27.06.2023; Принята: 29.06.2023.*

*Submitted: 11.05.2023; Approved: 27.06.2023; Accepted: 29.06.2023.*