

Научная статья

УДК 81'22: 008: 791.4

DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-229-248

**Анимационный дискурс  
как мультимодальное семиотическое пространство:  
разработка комплексной модели анализа**

**Чжан Юй<sup>1</sup>, Людмила Викторовна Куликова<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Первый Московский государственный медицинский университет  
им. И. М. Сеченова  
Москва, Россия

<sup>2</sup> Сибирский Федеральный университет  
Красноярск, Россия

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II  
Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup> chzhan\_yu\_1@staff.sechenov.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4202-2895>

<sup>2</sup> info\_ifiyak@sfu-kras.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1622-8304>

*Аннотация*

В статье рассматриваются ключевые семиотические и лингвокультурологические подходы к анализу анимационного дискурса как мультимодального пространства, характеризующегося биканальностью, поликодовостью и сложной семиотической архитектурой. Предлагается авторская трехэтапная модель семиотико-ориентированного анализа, интегрирующая интерпретационный, компонентный и описательный методы. На материале китайского анимационного сериала «Агенты времени» / 时光代理人 демонстрируется, как данный семиотико-ориентированный подход позволяет выявить траекторию трансляции национально-ценностных смыслов. Исследование показывает, как эти смыслы реализуются через сложные анимационные знаки, формируемые

© Чжан Ю., Куликова Л. В., 2026

взаимодействием кодов различных модусов, и актуализируются в нарративной динамике.

*Ключевые слова*

семиотико-ориентированный анализ, мультимодальный дискурс, анимационный дискурс, китайская анимация, национально-ценностные смыслы, китайская лингвокультура

*Для цитирования*

Чжан Ю., Куликова Л. В. Анимационный дискурс как мультимодальное семиотическое пространство: разработка комплексной модели анализа // Критика и семиотика. 2026. № 1. С. 229–248. DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-229-248

## **Animated discourse as a multimodal semiotic space: developing a comprehensive model of analysis**

**Zhang Yu <sup>1</sup>, Lyudmila V. Kulikova <sup>2</sup>**

<sup>1</sup> I. M. Sechenov First Moscow State Medical University  
Moscow, Russian Federation

<sup>2</sup> Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation

<sup>2</sup> Empress Catherine II Saint Petersburg Mining University  
St. Petersburg, Russian Federation

<sup>1</sup> chzhan\_yu\_1@staff.sechenov.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4202-2895>

<sup>2</sup> info\_ifiyak@sfu-kras.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1622-8304>

*Abstract*

The article examines key semiotic and linguocultural approaches to analyzing animated discourse as a multimodal space characterized by bicameralism, polycodality, and complex semiotic architecture. An original three-stage model of semiotically oriented analysis is proposed, integrating interpretive, componential, and descriptive methods. Using the Chinese animated series “Agents of Time” / 时光代理人 as material, it is demonstrated how this semiotically oriented approach reveals the trajectory of transmitting national and value-based meanings. The study shows how these meanings are realized through complex animated signs, formed by the interaction of codes from various modalities, and are actualized in narrative dynamics.

*Keywords*

semiotically oriented analysis, multimodal discourse, animation discourse, Chinese animation (donghua), nationally specific values, Chinese linguoculture

*For citation*

Zhang Yu., Kulikova L. V. Animated discourse as a multimodal semiotic space: developing a comprehensive model of analysis. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2026, no. 1, pp. 229–248. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-229-248

В современном гипервизуальном ландшафте цифровой культуры анимация претендует на роль нового *lingua franca*, транслируя ценностные системы и формируя коллективное воображение в глобальном масштабе. Ее онтологическая уникальность, как отмечает теоретик медиа Л. З. Манович, заключается в статусе «мета-медиа», способного симулировать и интегрировать в себе любые другие визуальные языки — от живописи до кинематографа [Manovich, 2001]. В контексте современной лингвистической парадигмы анимация, благодаря своему онтологическому потенциалу, представляет собой одно из наиболее актуальных явлений, подлежащих исследованию. Ведь как отмечает в своих трудах П. Уэлс, анимационное произведение — искусство, конструирующее реальность, а не регистрирующее ее, что предлагает уникально очищенное семиотическое пространство, где каждый элемент является продуктом целенаправленного выбора автора [Wells, 1998]. Эта способность к тотальному семиотическому конструированию делает анимацию не просто объектом, а парадигмальным полем для семиотического исследования, где наблюдается довольно сложный аспект сигнификации.

В связи с этим современное научное сообщество всё активнее обращается к исследованию мультимодальных ресурсов, один из фокусов которого, в том числе, направлен и на изучение анимации. Работы Г. Кресса и Т. ван Левена заложили основу для понимания того, что смысл рождается не в изолированных кодах, а в их взаимодействии, где «разные модусы выполняют специфические коммуникативные функции в рамках единого дискурсивного целого» / «In multimodal discourse, each mode has its own specific tasks and functions, and the overall meaning is built up through the combination of the meanings contributed by each of the modes» [Kress, van Leeuwen, 2001, p. 20]. Однако следует отметить, что анимационный дискурс, являющийся одним из наиболее актуальных форм такого взаимодействия, до сих пор исследован лакунарно.

Классическая семиотика кино, от К. Метца, деконструировавшего синтагматику киноповествования [Metz, 1974], до У. Эко, анализировавшего

роль культурных кодов в генерации имплицитных смыслов [Есо, 1976], в своей основе оперирует категориями иной реальности — реальностью фотографического индекса. Анимация же, как подчеркивает П. Уэллс, «оперирует не записью реальности, но ее идеей, работая с архетипическими и концептуальными знаками» / «Animation operates not with the recording of reality, but with the idea of reality, working with archetypal and conceptual signs» [Wells, 1998, p. 24]. С позиции языковедческих штудий, в свою очередь, наблюдается исследование того или иного лингвистического аспекта через призму анимации как эмпирического материала. В связи с этим очевидным представляется методологический разрыв, проявляющийся в устойчивой дихотомии: с одной стороны, существуют семиотические и киноведческие подходы, фокусирующиеся на визуальном коде и нарративе, но зачастую игнорирующие лингвокультурную специфику; с другой — лингвистические исследования, рассматривающие анимацию как источник эмпирического материала, но упускающие из виду ее целостную мультимодальную природу.

Таким образом, можно констатировать потребность в развитии аналитического аппарата, объяснительно описывающего траекторию смыслообразования — от базовых семиотических кодов к их синтезу в комплексные анимационные знаки, а также актуализацию национально-ценностных смыслов в содержательном наполнении анимационного произведения. Ввиду этого, *целью* настоящей статьи является разработка и апробация комплексного семиотико-ориентированного анализа анимационного произведения как интегративного дискурсивного целого.

В рамках представленного исследования для достижения предложенной цели анимация рассматривается в контексте теории дискурса, что позволяет сосредоточиться непосредственно на коммуникативной специфике анимации, а именно на синтезе закодированных автором в произведении национально-ценностных смыслов и их передаче аудитории. Таким образом, анализируемый нами анимационный дискурс трактуется здесь как «транслируемое коммуникативное событие, представляющее собой многоуровневое 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» [Чжан, 2023, с. 94].

Семиотическое пространство анимационного дискурса представляет собой сложное, но структурно оформленное явление. Эта структурная упорядоченность во многом объясняется тем, что анимационный дискурс функционирует как «вторичная семиотическая система» в том смысле, который вкладывал в это понятие Р. Барт в своих исследованиях мифа. Ключевым для нашего анализа оказывается положение ученого о двухуровневой структуре такой системы, где происходит «встраивание» одной системы в другую: знак, являющийся конечным продуктом сигнификации в первичной системе, в мифе становится означающим.

Как подчеркивает Барт, «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]. В контексте анимационного дискурса этими «материальными носителями» выступают коды различных модусов — визуальные, аудиальные, вербальные.

При этом важно уточнить, что под знаком первичной системы Барт понимает именно итог семиозиса — завершенную ассоциацию смысла и его материального носителя. В анимации такими первичными знаками становятся, например, устойчивые культурные значения цвета. Этот целостный знак и совершает концептуальный «сдвиг», превращаясь в строительный блок для вторичной семиотической системы.

Однако, поскольку анимационный дискурс представляет собой аудиовизуальное целое, его семиотическое пространство оказывается структурно сложнее мифа, описанного Бартом. Таким образом, в рамках настоящего исследования анимация, рассматриваемая как дискурсивное целое, интерпретируется в качестве многоуровневого семиотического пространства, структурированного тремя взаимосвязанными уровнями: каналы (аудиальный и визуальный), модусы (вербально-письменный, соматический, цветовой и другие, входящие в каждый канал) и коды (различные виды кодов, составляющие каждый модус). Взаимодействие разнородных знаков в рамках этой системы формирует, по точному определению Е. Е. Анисимовой, «одно визуальное, структурное, смысловое

и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное, прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 1992, с. 73].

Таким образом, предложенная трехуровневая структура семиотического пространства анимации (каналы — модусы — коды) находит свое практическое воплощение в формировании анимационного знака как знака вторичной семиотической системы, представляющего собой сложный семиотический комплекс, синтезирующийся разнородными кодами в единое аудиовизуальное целое. Наиболее репрезентативными примерами таких знаков выступают персонажи анимационных произведений, чьи образы интегрируют вербальные (устная и письменная речь) и невербальные (внешность, мимика, жесты) компоненты [Чжан, 2025].

Еще одним ключевым элементом анимационного дискурса выступает его нарративная организация. Вслед за Л. Стоуном мы рассматриваем нарратив как «организацию материала в хронологически последовательном порядке и фокусирование содержания в единой связной истории» [Stone, 1979, p. 3]. Однако для анализа анимационного произведения недостаточно констатации этой общей функции. Особый интерес представляет взаимодействие нарративной структуры с анимационными знаками, которое обеспечивает динамику смыслообразования.

Для наиболее полного анализа нарративной организации анимационного дискурса в исследовании используется синтез двух взаимодополняющих подходов. В качестве общей теоретической основы применяется модель Ц. Тодорова, постулирующая наличие в нарративе двух ключевых типов элементов: фрагментов, фиксирующих состояние (баланс или дисбаланс), и фрагментов, описывающих переход от одного состояния к другому [Todorov, 1981, цит. по: Adam, 2011, с. 3]. Эта концептуальная двойственность объясняет базовый механизм развития анимационных знаков: статичные описания представляют исходное положение и сущностное содержание знаков, в то время как переходы, воплощенные в событиях и конфликтах, запускают процесс их трансформации, раскрывая имплицитные смысловые потенциалы и актуализируя тем самым национально-ценностные смыслы произведения.

Для операционализации этого механизма и детального анализа сюжетной динамики в работе адаптируется структурная схема У. Лабова и Дж. Валетски [Labov, 1967]. Изначально разработанная для социолингвистического изучения устных нарративов, данная модель, благодаря своей гибкости, оказывается продуктивной и для исследования анимации.

Она предполагает последовательность из шести функциональных фаз. Нарратив открывается фазой резюме, задающей исходную установку и тему. За ней следует ориентация, в которой представлены ключевые элементы контекста — персонажи, место и время действия. Центральной точкой развития становится фаза осложняющего события, знаменующая возникновение основного конфликта. Затем наступает оценка, демонстрирующая значимость произошедшего и его последствий. В фазе результата или разрешения происходит кульминационное развитие и завершение основного события, часто связанное с преодолением конфликта. Финальная фаза возвращает адресата из мира истории в актуальную реальность. Гибкость данной структуры позволяет проследить, как конкретные нарративные действия (ситуативная информация) взаимодействуют с контекстуальной информацией анимационных знаков, направляя процесс их семиотической трансформации и обеспечивая конечное воплощение ценностного содержания. Так модель Лабова — Валетски служит практическим инструментом для выявления и анализа тех самых «состояний» и «переходов», которые теоретически обоснованы в рамках подхода Тодорова.

Таким образом, для комплексного исследования анимационного дискурса в нашей работе предлагается трехэтапная модель семиотико-ориентированного анализа, подразделяющаяся на интерпретационный анализ, компонентный анализ, а также описательный анализ, последовательное применение которых позволяет раскрыть механизм смыслообразования в анимационном произведении.

Интерпретационный анализ направлен на выявление и описание элементарных семиотических кодов различных модусов — визуальных и аудиальных. Этот метод позволяет систематизировать те исходные коды первичной семиотической системы — цвет, соматику, иероглифику, звук, речь — из которых в дальнейшем формируются анимационные знаки. Без этого этапа любой последующий анализ теряет свою операциональность, так как невыявленными остаются базовые единицы, несущие культурно-обусловленную энциклопедическую информацию.

На основе этого фундамента осуществляется компонентный анализ, центральным объектом которого становится анимационный знак, понимаемый в нашем исследовании прежде всего как герой произведения. Этот метод предназначен для изучения того, как выявленные ранее коды различных модусов комбинируются и взаимодействуют, формируя

целостный семиотический комплекс — визуально-аудиальный образ, наделенный устойчивой контекстуальной информацией (характером, исходными мотивациями, социальной ролью). Именно компонентный анализ позволяет зафиксировать результат семиозиса — готовый к функционированию в нарративе сложный анимационный знак.

Завершающим этапом является описательный анализ, который изучает поведение анимационных знаков в динамике нарратива. Если предыдущие методы дают статичный снимок знаковой системы, то описательный анализ раскрывает, как анимационные знаки ведут себя в сюжете, как их контекстуальная информация при столкновении с событиями и закодированной в них ситуативной информацией трансформируется и, в конечном счете, актуализирует тот самый национально-ценностный смысл, ради передачи которого и создается произведение. Этот метод демонстрирует практическую реализацию семиотического потенциала, заложенного на первых двух этапах.

В качестве эмпирического материала для данной статьи предлагается анимационный сериал 时光代理人 / «Агенты времени», выпущенный китайской компанией по производству анимации 澜映画 / «Лань Инхуа» в 2021 г. Названное анимационное произведение представляет собой жанр детектива, где герои возвращаются в прошлое через фотографии и выполняют расследование того или иного дела. В отличие от ряда других китайских анимационных произведений, построенных на истории Китая или традиционных китайских мифах и легендах, данный анимационный сериал представляет собой легкую научную фантастику, где сюжет развивается в современном мире.

Главными героями анимационного произведения 时光代理人 / «Агенты времени» являются Лу Гуан и Чэн Сяоши. Анализируя данных героев, мы предлагаем начать с их иероглифических кодов, а именно с их имен. Так, в имени Лу Гуана используется иероглиф «свет» / 光, в то время как в имени Чэн Сяоши используется иероглиф «период времени» / 时. В комбинации эти иероглифы формируют лексему «время» / 时光, что не только соответствует названию произведения, его основной теме, но и отображает концепцию времени в китайской лингвокультуре.

Иероглиф 时 / «период времени» представляет собой аббревиатуру лексемы 时间, которая дословно переводится как «время». Однако в более детальном переводе 时间 понимается как глобальное временное

пространство (时 — период времени, 间 — пространство), некий длительный процесс, имеющий точки начала и окончания, который переживается непосредственно каждым индивидом. Иероглиф 光 / «свет», в свою очередь, представляет собой сокращение лексемы 光阴 / *гуаньинь*, которая также понимается как время, но имеет более глубокую и обширную семантику. В древнем Китае для измерения времени использовались солнечные часы, которые состоят из медного указателя и каменного диска. Указатель вертикально устанавливается в центре диска, расположенного на специальной каменной платформе, которая позволяет каменному диску быть параллельным плоскости экватора. На диске циферблата вырезаны двенадцать сеток, каждая из которых представляет два часа. Когда солнце светит на солнечные часы, тень указателя отбрасывается на поверхность диска, указывая на определенное время. С движением солнца тень указателя медленно перемещается с запада на восток и со временем становится длиннее. 光阴 / *гуаньинь* в рамках данного контекста используется именно для названия тени указателя и представляет собой единицу времени. Она измеряется в единицах меры длины — 寸 / *цунь* (3,33 см), поскольку измеряется не само время, а длина тени указателя. Один цунь 光阴 / «гуаньиня» по длительности равен 25 минутам. Таким образом, 光阴 / *гуаньинь* — маленький промежуток времени, который поддается наблюдению.

Герои, названные этими же именами, также наделены соответствующими способностями. Так, Чэн Сяоши способен вернуться в прошлое с помощью фотографии, переселяя свой дух в автора фотоснимка, что позволяет ему пережить тот временной период и выполнить расследование. Лу Гуан, в свою очередь, как и его имя, обладает способностью наблюдения. Он видит всё, что происходит в том времени, и это дает ему возможность помогать Чэн Сяоши, находящемуся во временном измерении фотографии, и направлять его.

Рассмотрим другие коды героев. В образе Лу Гуана мы выделяем коды соматического модуля — «брови формы дракона» / 龙眉, «глаза красного феникса» / 丹凤眼, «приподнятые уши» / 提耳; коды цветового модуля — белый, темно-синий, коричневый; коды аудио-вербального модуля — использование байхуа и официального диалекта путунхуа. Образ Чэн Сяоши, в свою очередь, включает в себя коды соматического модуля — «брови формы луны первой четверти» / 新月眉, «свисающие глаза» / 垂眼, «свисающие уши» / 垂肩耳; коды цветового модуля — черный, светло-

желтый, светло-синий, серый; коды аудио-вербального модуса — использование байхуа и официального диалекта путунхуа.

«Брови формы дракона» / 龙眉 у Лу Гуана наделяют его доброй душой, высоким интеллектом и внимательностью. Герой способен различать хорошее и плохое, а также рационально принимать решение, что соответствует его роли наблюдателя. «Глаза красного феникса» / 丹凤眼, в свою очередь, усиливают информационную нагрузку бровей, символизируя также ум и внимательность и придавая в то же время герою такое качество, как задумчивость. В связи с этим Лу Гуан часто делает расчеты, взвешивает риски и возможности определенных действий, а также их влияние на настоящее время. «Приподнятые уши» / 提耳 дополняют образ Лу Гуана пронизательностью, что позволяет Лу Гуану как наблюдателю увидеть сущность исследуемого события и рационально принять решение по отношению к следующим действиям. Таким образом, создается характер персонажа Лу Гуана — он добрый, но в приоритете принципиальный и рациональный. Герой соблюдает все правила наблюдателя даже в тех случаях, когда это противоречит его доброте, что также проявляется в ограничении поведения Чэн Сяоши во временном пространстве фотографии.

Рассмотрим теперь коды соматического модуса Чэн Сяоши. «Брови формы луны первой четверти» / 新月眉 говорят о чувствительном и эмоциональном характере героя. Они символизируют удачное выстраивание человеческих отношений, что является очень важной чертой героя, так как, возвращаясь через фотографию в прошлое, он переселяется духом в тело человека, который сделал снимок. В связи с этим для выполнения расследования ему следует выстраивать отношения и коммуницировать с теми людьми, которые тесно общаются с человеком, в кого он переселился. «Свисающие глаза» / 垂眼, данные герою авторами, наделяют его внимательностью, что позволяет герою замечать те детали, которые не видит Лу Гуан как наблюдатель. «Свисающие уши» / 垂肩耳 героя усиливают информационную нагрузку бровей и глаз, символизируя добрую душу героя и его бескорыстность, что проявляется его действиями в процессе расследования, направленными на помощь другим, а не на получение личной выгоды. На основе вышесказанного можно выделить некоторые особенности характера Чэн Сяоши. В первую очередь, герой чувствительный, эмоциональный, бескорыстный. Это делает его не только

общительным и понимающим, но и в то же время уязвимым, так как, вернувшись в прошлое переселением духа в другого человека, он напрямую ощущает все эмоции и чувства того человека, что довольно часто вгоняет героя в тяжелое эмоциональное состояние. Добрая душа и бескорытность Чэн Сяоши в таких случаях толкает его к совершению действий, направленных на помощь человеку, в которого он переселился. Однако, как правило, эти действия не всегда ведут к лучшему.

Среди кодов цветового модуса в образе Лу Гуан мы выделяем в качестве доминирующего кода белый цвет, а в качестве второстепенного — темно-синий. Выбранные коды цветового модуса в сочетании с соматическими передают более комплексную информацию, закодированную в герое. Белый цвет в классических даосских поучениях — символ энергии «Ян». Использованием данного цвета в образе Лу Гуана подчеркивается символ его концепции «Ян», что отражается во всех его качествах. Так, Лу Гуан как наблюдатель должен всегда смотреть на события объективно. Все его решения должны быть разумными и рациональными, ему не следует поддаваться влиянию эмоций и чувств. В связи с этим сам герой менее эмоциональный, чем Чэн Сяоши, и иногда даже бесчувственный. Темно-синий цвет кодирует в образе Лу Гуана серьезность и высокие моральные качества, которые заставляют героя закрывать глаза на свои желания и подчиняться принципам, к которым относится закон времени.

Что касается Чэн Сяоши, то герой представляет собой противоположность Лу Гуану. Основным кодом цветового модуса является черный, второстепенными — светло-синий, светло-желтый. Черный цвет в контексте концепции «Инь и Ян» представляет собой энергию «Инь», что проявляется в чувствительности и эмоциональности героя. Синий цвет в образе Чэн Сяоши ввиду особенности более светлого оттенка интерпретируется как символ жизни, что проявляется в стремлении героя к спасению или улучшению чужих жизней. Данная информация усиливается кодом светло-желтого цвета, символизирующим смерть и конец жизненного цикла, что в результате дополняет заложенную в образе героя китайскую философскую идею о жизни. Визуальные коды формируют в его образе воплощение концепции «Инь». Он более чувствительный и человечный, часто эксплицитно проявляет свои эмоции и иногда поддается их влиянию.

Особенности характеров героев также проявляются в аудио-вербальном модусе героев. Речь Лу Гуана отличается особенной информативностью, ясностью и структурированностью. Его речь проста и коротка.

Так, например, в одной из серий на вопрос «есть ли шансы?» / 有戏? герой отвечает, не описывая подробно ситуацию, которую он видел, а просто говорит «есть, и только один» / 有, 且仅有一次. Также стоит отметить, что в своей речи Лу Гуан использует более сжатые лексемы, которые происходят из стиля вэньянь. Например, вместо двухсложного «к тому же» / 而且 герой использует односложную лексему «к тому же» / 且; вместо разговорного «только имеется» / 只有 — более официальное «только имеется» / 仅有.

В речи герой также часто использует порядковые числительные и повелительное наклонение для передачи указаний: 第一, 你只有十二个小时; 第二, 要完全听从我的指挥, 不能做出任何改变; 第三, 无论过去, 不问将来 / «Во-первых, у тебя есть только двенадцать часов; во-вторых, ты должен полностью прислушиваться к моим указаниям и не можешь ничего изменить; в-третьих, не спрашивай про прошлое и будущее». В данной реплике герой конструирует повелительное наклонение, используя модальные глаголы «должен» / 要 и «не можешь» / 不能. Также в его речи повелительное наклонение часто формируется через вспомогательные глаголы 按 и 把: «делай так, как я сказал» / 按我说的做, «принеси фотографию» / 把照片拿来.

Речь Чэн Сяоши в свою очередь более живая и активная. Наблюдается частотное употребление модальных частиц, таких как 哼, 喽, 啦, 嘛, 啊, 噯 и др., что более четко отражает эмоции персонажа. Так, например, для выражения сарказма герой часто использует в конце предложения 喽: «вот и домовладелица пришла» / 包租婆来喽; для выражения неудовольствия или вынужденного соглашения герой начинает предложение с частицы 噯: «Ага, иду» / 噯, 来了. Кроме этого, речь героя наполнена множеством лишней информации, например, на претензию от арендодателя, герой отвечает: «Я всё детство провел с моими родителями в этом магазине; пока они не вернутся, я никуда не уйду. А ты если посмеешь меня выгонять, я тогда сразу повешусь на ровном месте, и посмотрим, как твой папаша будет сдавать в аренду это помещение» / 我从小跟爸妈在店里长大, 他们回来之前我哪都不回去, 你要敢撵我走, 我就原地上吊, 看你爸还怎么找新租户. В данной реплике герой использует аргументацию и шуточную угрозу в качестве прагматических средств для опровержения претензии арендодателя.

Последовательное применение первых двух этапов предложенной модели — интерпретационного и компонентного анализа — позволило системно описать процесс формирования анимационных знаков произведения «Агенты времени». С помощью интерпретационного анализа выполнена семиотическая деконструкция, в результате чего выявлены базовые коды, которые являются носителями устойчивой, культурно обусловленной энциклопедической информации. Эти коды, выступая в роли исходного материала, обладают самостоятельной значимостью в рамках китайской лингвокультуры и составляют фундамент для дальнейшего смыслообразования в рассматриваемом анимационном дискурсе. Компонентный анализ, в свою очередь, раскрыл механизм синтеза, в ходе которого выявленные коды различных модусов вступают во взаимодействие, формируя целостные семиотические комплексы — анимационные знаки. На примере образов Лу Гуана и Чэн Сяоши продемонстрировано, что иероглифическая семантика, соматические черты, цветовая палитра и речевые характеристики не просто сосуществуют, но взаимно усиливают и конкретизируют друг друга. В результате этого синтеза возникают непротиворечивые персонажные архетипы, воплощающие фундаментальную даосскую дуальность: «Ян» (Лу Гуан — рациональность, объективность, закон, принцип) и «Инь» (Чэн Сяоши — эмоциональность, субъективность, сострадание, спонтанность). Данный этап анализа зафиксировал результат семиозиса на уровне статичного образа — сложные, поликодовые знаки, насыщенные контекстуальной информацией о характере, роли и философской сущности героев.

Проведенный интерпретационный и компонентный анализ выявил устойчивые культурные коды и реконструировал целостные семиотические знаки главных героев сериала «Агенты времени». Образы Лу Гуана и Чэн Сяоши предстали как статичные, но внутренне сложные архетипы, воплощающие фундаментальные для китайской традиции национально-ценностные смыслы — дуальность Инь и Ян. Однако в рамках коммуникативного события анимационного дискурса эти смыслы не являются конечной целью семиозиса. Таким образом, зафиксированные нами персонажные архетипы — это лишь семиотические комплексы исходного семиотического материала, которые затем актуализируются в процессе функционирования в рамках нарратива. Следовательно, завершающий этап предлагаемой модели — описательный анализ — ставит своей задачей проследить траекторию смыслообразования в сюжетном действии.

Последовательное применение этого подхода к ключевым аркам сериала выявляет устойчивый нарративный паттерн. Рассмотрим его на примере первой серии сериала, в которой героям необходимо, используя фотографию, сделанную девушкой по имени Эмма, вернуться в прошлое на одну неделю с целью получения финансовой отчетности «игровой компании „Цюэдэ“» (雀德游戏公司).

Фаза «резюме» в данной серии выполняет функцию экспозиции, знакомя реципиентов с главными героями и местом действия. Первым визуально презентуется пространство фотосалона «Время» / 时光照相馆. Его название выполняет важную семиотическую функцию, актуализируя сразу несколько кодов: оно напрямую перекликается с именами героев, маркирует центральную тему дискурса (манипуляция временем) и вводит ключевой артефакт — фотографию как медиум временного перехода. Затем следует представление главных героев — Лу Гуана, Чэн Сяоши и их помощницы Цяо Лин. Уже на этой стадии через визуальную и аудио-вербальную репрезентацию героев экспонируется их архетипическая основа, соответствующая философской дуальности Инь/Ян.

Фаза «ориентация» фокусирует внимание на конкретной задаче. Цяо Лин кратко излагает суть заказа: необходимо добыть финансовые документы компании, замешанной в коррупционных схемах. В этом же эпизоде впервые визуализируется способность Лу Гуана как Наблюдателя: взглянув на фотографию, он «видит» цепь связанных событий и подтверждает выполнимость миссии. Далее в диалоге с Чэн Сяоши происходит вербальное кодирование основных принципов работы, где в образе Лу Гуана актуализируется специфика, соответствующая концепции «Ян». Герой утверждает абсолютный контроль и запрет на вмешательство. Его речь структурирована, императивна и использует порядковые числительные: 第一，你只有十二个小时；第二，要完全听从我的指挥，不能做出任何改变；第三，无论过去，不问将来 / «Во-первых, у тебя есть только двенадцать часов; во-вторых, ты должен полностью подчиняться моим указаниям и не можешь ничего изменять; в-третьих, что бы ни было в прошлом, не спрашивай о будущем». Визуально его поза отстранена и собранна. В противовес этому, Инь-природа Чэн Сяоши проявляется сразу в его эмоциональной, нетерпеливой реакции: 好啦，知道啦知道啦，念叨多少遍了 / «Ладно, понял, понял, сколько можно повторять», — что подчеркивается

его живой мимикой и жестами. Устанавливается исходный конфликт между рациональными правилами и эмоциональными чувствами.

Осложняющее событие, знаменующее переход от баланса к дисбалансу, происходит в прошлом. Чэн Сяоши, вселившись в Эмму, сталкивается не только с рабочей задачей, но и с личной драмой персонажа: сексуальными домогательствами со стороны начальника и трогательным, но навязчивым беспокойством ее родителей. Глубинная Инь-сущность Чэн Сяоши — эмпатия и сострадание, — кодируемая в его образе кодами разных модусов, входит в резонанс с переживаниями Эммы. Это приводит к первому и ключевому нарушению правила невмешательства. Поддавшись эмоциональному порыву, он от лица Эммы отправляет родителям сообщение: 爸、妈，我想你们了 / «Папа, мама, я по вам соскучилась». Этот поступок является семиотическим актом, переводящим анимационный знак «Чэн Сяоши» из состояния пассивного исполнителя в статус активного агента, изменяющего ход событий.

Фазы «оценка» и «результат» на первый взгляд демонстрируют успешное завершение миссии. Чэн Сяоши находит отчеты, Лу Гуан их фиксирует, а в новостях позже сообщают об аресте руководства компании «Цюэдэ». Кажется, что баланс восстановлен. Однако последующая диалоговая сцена «оценки» выявляет нарративный диссонанс и зачатки трансформации смыслов. Вопрос Чэн Сяоши: 你说，如果我真做了什么，一切会因此而改变吗？ / «Скажи, если бы я и вправду что-то сделал, всё бы из-за этого изменилось?» — и встревоженная, но уже лишенная прежней категоричности реплика Лу Гуана: 你不会真做了什么傻事吧？ / «Ты что, и вправду наделал глупостей?» — сигнализируют о семиотическом сдвиге. Их уверенность в незыблемости правил и собственных ролей дает первую трещину.

Кульминацией актуализации ценностного смысла становится финальная стадия «итога», которая радикально переворачивает восприятие успеха. Сцена резко переключается на Эмму в ее настоящем, где она обнаруживает привезенные родителями вещи — прямое последствие нарушения правила. Однако радостная сцена их встречи на вокзале прерывается тревожным эллипсисом. Нарратив возвращается к Лу Гуану, который в одиночестве смотрит новостной выпуск. Вербальный код новости 接下来是社会时事，昨晚在城郊河内发现一具女尸，据警方调查死者生前曾在雀德游戏担任财务相关工作 / «Далее в социальной хронике: прошлой ночью в пригородной реке было обнаружено тело женщины. По данным полиции, до смерти

жертва работала бухгалтером в игровой компании „Цюэдэ“ в сочетании с визуальным кодом (фотография Эммы) производит эффект семиотического взрыва. Мгновенный монтаж и последующая тишина после выключения телефона, а также немота самого героя служат не только аудио-визуальной оценкой произошедшего, но и демонстрируют его осознание всей трагической причинно-следственной цепи. Однако Лу Гуан не сообщает о случившемся Чэн Сяоши. Этот выбор отражает не просто сочувствие, а сложное взаимодействие противоположных начал внутри его собственного характера.

Данный морально-психологический конфликт находит глубокое отражение в традиционной китайской системе мышления, представленной в «Книге Перемен» («Ицзин»). Если на бытовом уровне дуальность Инь и Ян часто воспринимается как статичное противостояние света и тьмы, добра и зла, то классическая философская традиция раскрывает ее динамическую сложность. Она выделяет не только предельные состояния Тайян (Великий Ян) и Тайинь (Великий Инь), но и переходные фазы Шаоян (Малый Ян) и Шаоинь (Малый Инь). Ключевой принцип заключается в том, что каждая сила содержит в себе зародыш своей противоположности: Тайинь включает элемент Шаоян, а Тайян — элемент Шаоинь.

Молчание Лу Гуана в финале есть прямое воплощение этого принципа. Его личность как носителя Тайян — абсолютного принципа, закона и рационального контроля — в этот момент инкорпорирует в себя Шаоинь: осознание неотвратимости трагедии, сострадание к партнеру и принятие моральной ответственности за последствия общих действий. Его решение скрыть правду от Чэн Сяоши — это не отступление от принципа, а его трагическое углубление, переход от абстрактного правила к экзистенциальной дилемме. Таким образом, нарратив через конкретное действие персонажа визуализирует фундаментальную философскую идею: истинная гармония рождается не из чистоты одного начала, а из их взаимопроникновения и болезненного синтеза в момент морального выбора.

Проведенный анализ первой серии анимационного дискурса «Агенты времени» демонстрирует эффективность предложенной трехэтапной семиотической модели. Модель позволяет проследить полную траекторию смыслообразования — от выявления элементарных культурных кодов в образах героев до актуализации комплексного философского послания в динамике нарратива.

Интерпретационный и компонентный анализ позволили зафиксировать Лу Гуана и Чэн Сяоши как статичные, архетипические анимационные знаки, воплощающие в своей визуальной, вербальной и соматической репрезентации фундаментальную даосскую оппозицию Ян (разум, закон, принцип) и Инь (эмоция, спонтанность, сострадание).

Последующий описательный анализ раскрыл, как эти знаки активируются и трансформируются в нарративном пространстве, тем самым передавая закодированный автором национально-ценностный смысл. История с Эммой служит парадигматическим примером: нарратив не просто иллюстрирует данную дуальность, но подвергает ее экзистенциальному испытанию. Исходный принцип невмешательства, воплощающий Ян-начало в образе Лу Гуана, вступает в противоречие с Инь-императивом сострадания, персонифицированным в Чэн Сяоши. Это столкновение приводит к нарушению правила и трагическим последствиям, что служит нарративным механизмом для передачи национально-ценностного смысла. Однако в соответствии с глубинной логикой китайской философской традиции, отраженной в «Книге Перемен», данное противостояние не является абсолютным. Ключевой принцип системы заключается в том, что каждая сила содержит в себе начало своей противоположности: Тайинь включает элемент Шаоян, а Тайян — элемент Шаоинь. Так, конфликт и его последствия раскрывают не просто столкновение двух чистых начал, а сложный процесс их взаимного проникновения и трансформации, где даже в строгом принципе заложен потенциал сострадания, а в спонтанном чувстве — возможность осознанного выбора.

Таким образом, сериал визуализирует глубинную даосскую идею не как статичную схему, а как живую диалектику. Гармония предстает здесь не как изначальное или достижимое равновесие, а как непрерывный динамический процесс, болезненный путь поиска баланса между несовместимыми, но взаимонеобходимыми противоположностями — разумом и чувством. Анимационные знаки, выраженные героями, воплощая этот конфликт, не остаются неизменными; напротив, нарратив заставляет их интегрировать в себя черты противоположности, что и составляет суть их экзистенциального и этического развития.

### Список литературы

*Анисимова Е. Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. № 1. С. 71–78.

*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

*Чжан Ю.* Анимационный знак: специфика кодирования и функционирования // Terra Linguistica. 2023. Т. 14. № 2. С. 92–101.

*Чжан Ю.* Семиотика анимационного дискурса (на материале китайской лингвокультуры): дис. ... канд. филол. наук: 5.9.8. / Чжан Юй; [Место защиты: ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет»]. Красноярск, 2025. 290 с.

*Adam J.-M.* The narrative sequence: history of a concept and a research area // Colloque International “Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique”. May 20–21, 2011. University of Fribourg. 14 p.

*Eco U.* A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976. 368 p.

*Kress G., van Leeuwen T.* Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication. London: Arnold, 2001. 142 p.

*Labov W., Waletzky J.* Narrative analysis: oral versions of personal experience // Essays on the verbal and visual arts / ed. by J. Helm. Seattle: University of Washington Press, 1967. P. 12–44.

*Manovich L.* The language of new media. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001. 400 p.

*Metz C.* Film language: a semiotics of the cinema. New York: Oxford University Press, 1974. 288 p.

*Stone L.* The revival of narrative: reflections on a new old history // Past & Present. 1979. № 85 (November). P. 3–24.

*Todorov T.* Introduction to poetics / trans. R. Howard; intr. by P. Brooks. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. 106 p. (Translation of: Poétique. Paris: Seuil, 1968 & 1973).

*Wells P.* Understanding animation. London; New York: Routledge, 1998. 288 p.

### References

- Adam J.-M. The narrative sequence: history of a concept and a research area. In: Colloque International “Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique”, May 20–21, 2011. University of Fribourg, 14 p.
- Anisimova E. E. Paralingvistika i tekst (k probleme kreolizovannykh i gibridnykh tekstov) [Paralinguistics and text (on the problem of creolized and hybrid texts)]. *Voprosy yazykoznaniiya [Issues in Linguistics]*, 1992, no. 1, pp. 71–78. (in Russ.)
- Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Transl. from French; comp., gen. ed. and introd. by G. K. Kosikov. Moscow, Progress, 1989. 616 p. (in Russ.)
- Chzhan Yu. Animatsionnyi znak: spetsifika kodirovaniya i funktsionirovaniya [The animation sign: specifics of encoding and functioning]. *Terra Linguistica*, 2023, vol. 14, no. 2, pp. 92–101. (in Russ.)
- Chzhan Yu. *Semiotika animatsionnogo diskursa (na materiale kitaiskoi lingvokul'tury): dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk: 5.9.8.* [Semiotics of animation discourse (based on Chinese linguoculture): Cand. of Sci. (Philol.) diss.: 5.9.8.]. Krasnoyarsk, 2025. 290 p. [Defending institution: FGAOU VO «Sibirskii federal'nyi universitet» (Siberian Federal University)]. (in Russ.)
- Eco U. *A theory of semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1976. 368 p.
- Kress G., van Leeuwen T. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London, Arnold, 2001. 142 p.
- Labov W., Waletzky J. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: *Essays on the verbal and visual arts*. Ed. by J. Helm. Seattle, University of Washington Press, 1967. Pp. 12–44.
- Manovich L. *The language of new media*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2001. 400 p.
- Metz C. *Film language: a semiotics of the cinema*. New York, Oxford University Press, 1974. 288 p.
- Stone L. The revival of narrative: reflections on a new old history. *Past & Present*, 1979, no. 85 (November), pp. 3–24.
- Todorov T. *Introduction to Poetics* / transl. R. Howard; intr. by P. Brooks. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981. 106 p. (Translation of: *Poétique*. Paris, Seuil, 1968 & 1973).

Wells P. Understanding animation. London, New York, Routledge, 1998. 288 p.

### **Информация об авторах**

*Чжан Юй*, кандидат филологических наук  
*Людмила Викторовна Куликова*, доктор филологических наук, профессор

### **Information about the Authors**

*Zhang Yu*, Candidate of Sciences (Philology)  
*Lyudmila V. Kulikova*, Doctor of Sciences (Philology), Professor

*Статья поступила в редакцию 29.12.2025;*  
*одобрена после рецензирования 19.01.2026; принята к публикации 08.05.2026*  
*The article was submitted on 29.12.2025;*  
*approved after reviewing on 19.01.2026; accepted for publication on 08.05.2026*