

УДК 004.928:81`22:81`42

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3\(12\)-103-136](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3(12)-103-136)

ТАЙНОЕ И ЯВНОЕ В ЯПОНСКОЙ АНИМАЦИИ: ФЛОРА, ФАУНА И «СКРЫТЫЕ» ПОСЛАНИЯ АВТОРОВ ЗРИТЕЛЯМ



Владлен Макаров,

Новгородский
государственный
университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород,
Россия)

Vladlen Makarov,

Yaroslav-the-Wise
Novgorod State University
(Veliky Novgorod, Russia)

ORCID: 0000-0003-0404-9330
e-mail: vladlen.makarov@novsu.ru

Для цитирования статьи:

Макаров, В. И. (2025). Тайное и явное в японской анимации: флора, фауна и «скрытые» послания авторов зрителям. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 3(12), 103-136. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3\(12\)-103-136](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3(12)-103-136)

Аннотация. Статья посвящена анализу изобразительных средств передачи идейно-смыслового содержания в японских анимационных фильмах. В рамках семиотических и лингвистических исследований с использованием понятий визуального повествования и креолизованного текста открываются новые возможности углубленной интерпретации киноязыка, в том числе анимационного. Категории, обычно применяемые в рамках лингвистики текста, могут использоваться теперь и в отношении произведений литературы и искусства, основанных на конструировании и осмыслении изобразительного ряда. Японская анимация в этом смысле

представляется многообещающим объектом исследования. В ее основе лежат традиционные принципы японской эстетики, такие как «юген», «моно но аварэ», связанные с выявлением и интерпретацией смыслов, связанных, в том числе, с визуальными особенностями исследуемых объектов. Символическое значение тех или иных объектов может быть определено на основе их собственных свойств, а также в сочетании с традиционными кинематографическими приемами (светотень, организация кадра, монтаж). В настоящей статье указанные возможности исследуются на примере использования образов флоры и фауны в анимационных произведениях.

Ключевые слова: анимация, ханакотоба, визуальное повествование, креолизованный текст, визуальный символ, семиотика, киноязык.

Один кадр вместо сотен слов

Кинематографический язык основан на принципе «показывать, а не рассказывать». Тем не менее, сопоставление категорий текста и элементов визуального представления информации имеет довольно давнюю традицию. Ещё известный отечественный литературовед и критик Ю. Н. Тынянов около ста лет назад предложил описание значимых элементов фильма как чего-то подобного стилистико-риторическим категориям (таким как эпитет, метонимия, синекдоха и др.), а сочетание последовательных элементов (наплывы, ракурсы, диафрагмы, «повторные перебивки», следование планов и т. п.) рассматривать как синтагматическое, своеобразный композиционный синтаксис. Таким образом, в подобной оптике фильм превращается в последовательность значимых образов, каждый из которых требует расшифровки и понимания (превращается в «смысловую вещь» – особое значение, сумма которых внутри отдельного кинофильма и составляет кинотекст) [Тынянов, 1977: 331-334].

В работах Тартуской школы семиотики, а также с появлением понятий «креолизованного текста» и «визуального повествования» это сопоставление приобрело уже методологическую основу.

«Киноповествование – это, прежде всего, повествование. И, хотя это может показаться парадоксальным, именно потому, что рассказ в данном случае строится не из слов, а из последовательности иконических знаков, в нем наиболее ярко обнаруживаются некоторые глубинные закономерности всякого нарративного текста. <...> Следующим за кадром сегментом кинотекста является кинофраза. Если элементы кинофразы (кадры) связаны между собой разнообразными функциональными связями, то граница кинофразы просто примыкает к следующей, образуя ощущение паузы. Примыкание кинофраз образует повествование, а их функциональная организация – сюжет» [Лотман 1973: 89-94].

В то же время, сам кинотекст

«выступает в качестве последовательности однообразных элементов, а его разнообразие заключено в способах их присоединения (надо отметить, что этот принцип конструкции сближает кинотекст со структурой надфразовых единств, где в роли сцепления выступает механизм прономинализации, и отличает его от синтагматики, например, фонематического уровня языка, основанной на разнообразии единиц, присоединение которых однообразно)» [Цивьян, 1984: 110].

Понятие креолизованного текста появилось около сорока лет тому назад. Вот как оно сформулировано Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым:

«Тексты, фактура которых состоит из двух негетерогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин & Тарасов, 1990: 180-181].

В этой работе в качестве примеров креолизованных текстов приводятся кинофильмы, радиопостановки, телепередачи, различные произведения плакатного искусства, рекламные баннеры.

Креолизованный текст, по мысли вышеупомянутых авторов, формируется как вербальной, так и невербальной составляющей (последнюю представляют изображения, таблицы, графики, шрифты, цвет). Указанный вид текстов широко представлен в различных СМИ и выполняет двойную задачу: позволяет автору воплотить свои идеи в наглядной форме, а читателю (зрителю) быстрее и яснее воспринять и точнее прочесть адресованное ему послание. Подобный тип текста отвечает движению массовой коммуникации к тотальной визуализации информации, служит большей эффективности влияния текстов на адресата, поскольку используется двойное кодирование, материал представлен компактно. Поэтому креолизованные тексты удостоились активного внимания исследователей, представляющих широкий спектр гуманитарных наук: от лингвистики до психологии.

Рост интереса к исследованию креолизованных текстов наблюдался с развитием технологических ресурсов, позволяющих все активнее использовать возможности мультимедиа для передачи смыслов от автора к адресату. Если раньше в качестве источников примеров таких текстов рассматривались традиционные медиа – газеты, кинематограф, телевидение – то в эпоху Интернета все больше говорят о визуальном повествовании, то есть о таком способе передачи информации, где визуальная сторона зачастую доминирует над текстовой. Современный человек скорее просматривает информацию,

нежели читает ее, поэтому способы ее передачи, ускоряющие усвоение, считаются приоритетными.

Как же все-таки с нами разговаривает кино?

Сегодня кинотекст все чаще рассматривается с точки зрения его возможных единиц и способов кодирования информации в его рамках.

«Кинотекст как разновидность креолизованного текста – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин & Ефремова, 2004: 32].

В последнее время появилось много исследований, в которых изучаются различные особенности киноязыка и средства выражения смысла в рамках кинодискурса. Так происходит уточнение самого понятия «кинотекст»:

«можно говорить о кинотексте как о сочетании вербального и визуального, как о проявлении в кинотексте вербального текста, как о разных видах интертекстуальности в кинематографе, рассматривать нарратацию в кино, доэкранную и послеэкранную жизнь литературного текста» [Бугаева, 2011: 74].

Также кинотекст рассматривается в кругу смежных понятий:

«разновидностями кинотекста как родового понятия служат жанры киноповести, киноромана, киноновеллы, а важной частью кинотекста является кинодиалог, с помощью которого создаются кинообразы произведения» [Нелюбина, 2014: 28].

Кроме того, анализируется соотношение в кинодиалоге живой и сценической речи:

«дискурс кинофильма сочетает набор характеристик, присущих как живой речи (спонтанность, эфемерная структура, наличие коммуникативного намерения), так и сценическому диалогу (статичность, подготовленность, отсутствие коммуникативного намерения у говорящего)» [Духовная, 2014: 25].

Кроме того, по мысли исследователей, кинотексту

«свойственны традиционные текстовые категории (адресованность, интертекстуальность, целостность, членимость, модальность). Специфика большинства общетекстовых категорий фильма определяется свойственной кинематографу двухуровневой структурой и преобладанием в фильме зрительного уровня» [Ворошилова, 2007: 108].

С другой стороны, специалистами обоснованно поднимаются вопросы как о специфической реализации данных кодов в рамках произведения, так и о наличии особых кодов, которые свойственны только киноповествованию.

Восприятие кинотекста невозможно без понимания его кода. Если зритель не знает кодов, то послание остается нерасшифрованным. Так, французский кинокритик и исследователь кино К. Метц полагает, что в видеоизображении взаимодействуют два блока кодов: культурно-антропологические и специальные кинематографические:

«Текстовая система, интерпретация каждого фильма в его своеобразии образуют, по определению, некоторое смешанное поле, где встречаются и соединяются друг с другом коды специфические (более или менее присущие кино, и только ему) и коды не-специфические (более или менее общие для различных «языков» и для определенного состояния культуры). <...> Как только мы начинаем рассматривать фильм в целом (как это происходит

при исследовании текстовой системы), а не «ценность» того или иного движения камеры, той или иной реплики диалога – фигуры кино, в целом, начинают относиться к означаемому, а культурные фигуры – к означаемому (явному)» [Метц, 2013: 63-64].

Подобная точка зрения перекликается и с мыслями У. Эко, который выделяет в составе кинотекста различные системы кодирования, которые

«применяются к сообщению в общей культурной рамке, которая определяет сумму знаний получателя сообщения – его идеологические, этические, религиозные убеждения, психологические установки, вкусы, систему ценностей и т. д.» [Еко, 1972: 106].

Например, некоторые образы обладают определенным смыслом в силу традиции. При помощи монтажа устанавливаются правила комбинации для образов в соответствии с кинематографическими и телевизионными правилами. «Система означения» предполагает, что у передающей субстанции и получателя существует единство прочтения кода.

«В кинотексте ничто не существует случайно, само по себе: каждый элемент включает в общую систему (системность), которая создается коллективным автором как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения единой цели» [Ворошилова, 2007: 109].

Единица кинотекста – кадр. Маркеры визуального повествования в рамках кадра: цвет, освещение (светотень), композиция и взаимоотношение элементов, угол зрения («точка камеры»), план (общий, средний и т. д.)

Все эти элементы могут обладать относительно самостоятельной значимостью, а могут и выявлять свою смысловую направленность только в сочетании с другими кадрами

(последовательностями кадров), как непосредственно примыкающими к ним, так и удаленными в плане хронометража. Знаками взаимоотношений между кадрами могут быть различные типы связей, построенные, например, на принципах повтора, сопоставления, контраста:

«Каждый визуальный компонент (пространство, линия, форма, тон, цвет, движение и ритм) – может быть описан и использован с точки зрения контраста и сближенности, <...> чем больше контраст визуального компонента, тем больше экспрессии» [Блок, 2012: 27].

Когда анимация требует от зрителя особой готовности

Переходя, собственно, к анимационным произведениям, следует отметить, что анимационные фильмы построены на тех же семиотических принципах, что и другие кинотексты. Если кинотекст в целом рассматривать как, образно говоря, систему «чеховских ружей», то к анимационному фильму это относится вдвойне. Случайные объекты в кадре анимационного фильма появляются заведомо реже, чем в игровом и особенно документальном кино.

С другой стороны, анимационные фильмы обладают специфическими возможностями выражения, такими как неограниченность цветовой палитры, более широкими по сравнению с игровым кино возможностями введения спецэффектов.

Особым свойством анимации является также специфика восприятия персонажа и актера. Зритель игрового кино не может в силу восприятия окончательно отделить друг от друга эти две ипостаси. Актер помимо отыгрывания роли существует как личность в реальном мире, и его персональное восприятие

переносится в той или иной степени на персонажа. В анимационном фильме связь персонажа и актера озвучивания выражена гораздо меньше. Анимационный персонаж сам по себе занимает в восприятии зрителя доминирующее положение.

Зритель может считать специальный код (например, отметить повтор каких-то элементов в кадре), но без знания кодов, связанных с культурой, понимание смысла невозможно. Кроме того, коды, лежащие в основе конкретного кинотекста, обладают разной степенью сложности. В то же время зритель проявляет разную степень готовности к изучению кодов. Понимание кинотекста и основанный на нем эстетический эффект – это всегда результат взаимного движения автора и зрителя к определенной точке пересечения.

Игра автора со зрителем: прятки или бисер?

Иногда сами эстетические принципы, лежащие в основе произведения, диктуют зрителю необходимость глубокого проникновения в структуру его кода.

Японская анимация глубоко связана с национально-культурными традициями этой страны, и смысл анимационного кинотекста, его послание не может быть прочитано без хотя бы поверхностного знакомства с традиционной эстетикой, например, с принципом «юген».

«Юген как свойство вещей и состояние души одновременно порождается особым способом видения, предполагающим своеобразный настрой и направленность на открытие в окружающем мире загадочной, неведомой и сокровенной красоты, на соприкосновение с онтологически самодостаточной и

принципиально непостижимой тайной». <...> Это (авт. – В. М.) «переживание прелести недосказанности, недостижимой глубины и тайны, вызванных намеком, подтекстом, указанием на бесконечно сложные, скрытые смыслы вещей и явлений». <...>

Художественными приемами реализации данного принципа являются недосказанность, намек, элегантное указание на внутреннюю глубину и неисчерпаемость сокровенных смыслов вещей, которые пробуждают воображение зрителя и читателя, активизирует поток ассоциаций и сотворчество» [Марков, без даты].

Рассмотрим, как проявляется такой специфический культурный код в японской анимации (аниме) на примере образов из области флоры и фауны.

В плане растительных образов, например, крайне важно ознакомиться с ханакотоба – традиционным японским языком цветов. Надо отметить, что спецификой ханакотобы является ее принципиальная многозначность. Значение того или иного цветка может быть интерпретировано по-разному в зависимости от контекста, что создает дополнительные трудности, делает цветочный образ подобием ребуса [Language, n.d.].

Как создается анимационная тайна?

В рамках использования в анимационном тексте образов флоры можно выделить следующие варианты с точки зрения передачи смыслов.

1. Цветочная символика имеет самостоятельное значение.

А) В кадре мы видим красные анемоны (символ неразделенной любви) (ил. 1) и примулу (первоцвет) (ил. 2), означающую первую любовь и зависимость от кого-то.

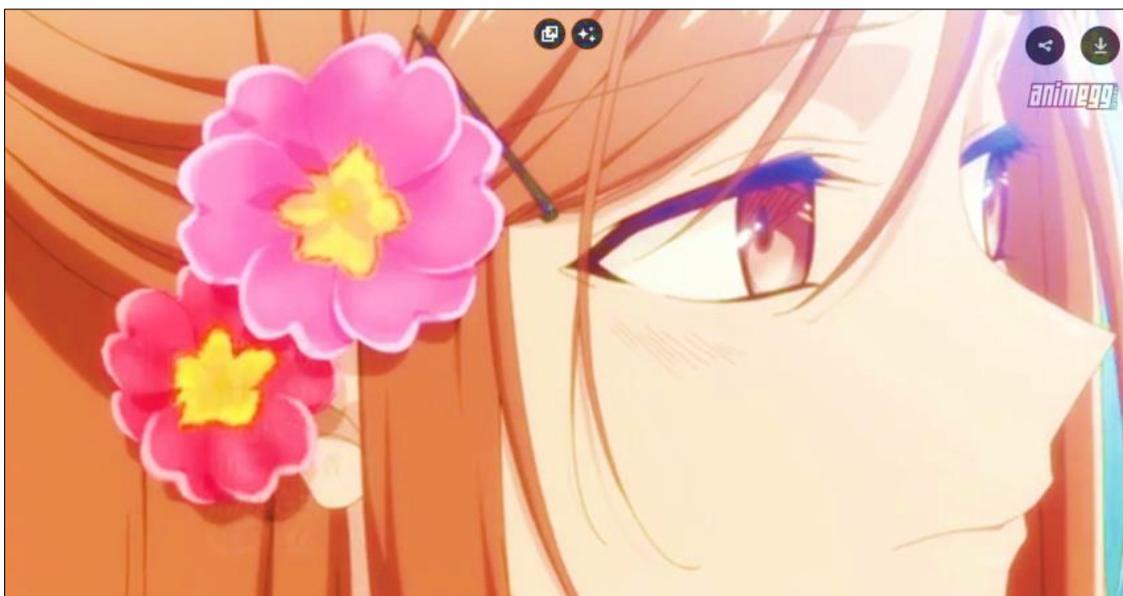
В дальнейшем сюжете мы видим, что линия персонажа основана на любви, причем безнадежной.

«Она находится в центре болезненной любви, но она может двигаться дальше. Она смотрит в окно, это взгляд в светлое будущее, не сдаваясь после отказа» (комментарий режиссера) [Bloom into you talk show report, 2019] (ил. 1).



Ил. 1. Героиня отрывает лепесток анемона («пробует неразделенную любовь»), но только зритель, искушенный в ханакотобе, может прочесть это послание режиссера.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/RK7OMR>



Ил. 2. Примула как постоянный атрибут женского персонажа указывает на его зависимость от чувств. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/nw7Caw>

Б) Примулы регулярно используются как указания на эмоциональную зависимость персонажа. В таких случаях цветочная символика связана не с самим персонажем, а с его социальными связями. По сюжету персонажи фильма объединены сложной сетью созависимых отношений, из которых они ищут выход (ил. 3).



Ил. 3. Примулы возле ног персонажа указывают на его эмоциональную зависимость как на причину его поступков. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/s9uQbY>

В) Цветок не обязательно является постоянным атрибутом персонажа. Сопоставление свойств цветов с конкретными персонажами может носить ситуативный характер, провоцируя возникновение своеобразного смыслового параллелизма. Справа от героини, с которой по сюжету мы знакомимся, находится куст рододендрона. По ханакотобе, это «символ женской привлекательности, любви, верности, неугасимой молодости» [Language, n.d.]. «Одурманивающий чарами», так прозвали этот цветок японцы. В ходе сюжета другие персонажи постоянно отмечают необычайную способность этой героини привлекать к себе людей, часто даже бессознательно (ил. 4).



Ил. 4. Рододендрон символизирует привлекательность героини для остальных персонажей.
Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/SzRhoH>

Г) Следующий пример. В момент своего первого появления в фильме девушка обрамлена цветами гибискуса (которые определенно и подчеркнуто связаны с женственностью) и азалиями (терпение/скромность) (ил. 5).



Ил. 5. Гибискус подчеркивает внутреннюю деликатность и женственность персонажа,
а азалии объясняют его самоотрицание через скромность.
Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/6LYCCE>

По сюжету девушка испытывает комплексы по поводу своей внешности и одевается нарочито в «мальчишковом» стиле, однако цветы однозначно указывают на ее истинную сущность, и постепенно ее женственность выйдет на первый план. Так в конце концов и происходит.

2. *Цветочный язык сочетается и с традиционным кинематографическим.* Используются такие традиционные специальные кинематографические коды, как построение кадра, светотень и т. д.

А) Одежда героини украшена изображением цветка подсолнуха. Подсолнух является символом надежды, жизнерадостности, означает длительное счастье, позитив, силу и долголетие. Но в данном случае, скорее, реализуется еще одно значение, а именно: «я следую за тобой». Практически все персонажи ориентируются в своей деятельности на эту героиню и идут за ней (ил. 6).

С другой стороны, сама она подвержена сомнениям и депрессии, что показано на втором кадре, на котором изображение подсолнуха находится наполовину в тени (ил. 7).

Б) В следующем кадре мы видим, как капля дождя наклоняет лист гортензии вниз. В это время между персонажами возникает неловкая ситуация из-за неудачно сказанных слов. Состояние листа демонстрирует внезапно возникшую напряженность. В следующем кадре персонажу удастся объясниться, неловкость исчезает, в это же время капля падает вниз, и лист распрямляется (ил. 8, 9).



Ил. 6. Костюм героини украшен символом подсолнуха, указывающим на то, что она становится центром притяжения для других персонажей. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/s2TVp2>



Ил. 7. При этом, будучи центром внимания других людей, героиня страдает сильными внутренними противоречиями. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/8NELxq>



Ил. 8. Кадр насыщен сложной символикой. Мы видим, во-первых, сочетание двух видов гортензий, каждый из которых символизирует одного из персонажей. Во-вторых, капля, натягивающая лист, показывает психологическую напряженность момента. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/pVytWZ>



Ил. 9. Падение капли с листа и его распрямление показывает разрядку психологической напряженности между персонажами. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/EvfWql>

3. Цветочная символика в связи с японскими национальными традициями.

А) Действие фильма происходит в июне, который в Японии посвящен гортензиям, которые как раз и расцветают в сезон дождей. Гортензии имеют разную символику в зависимости от цвета. Например, розовые означают любовь, синие – сожаление, однако в сочетании, например, с дождем они уже означают безмятежность (это символическое значение свойственно, например, предыдущему кадру), белые символизируют духовное совершенствование. Каждый персонаж «получает» гортензию своего цвета, а их сочетание означает сложность взаимоотношений (ил. 10).



Ил. 10. Персонажи находятся в сложных отношениях, однако постепенно находят общий язык, поэтому изначальный цвет «их» гортензии меняется, белые – желтеют, а розовые приобретают беловатый оттенок. Изображение размещено в свободном доступе по адресу:

<https://iimg.su/i/YK9tUW>

Б) В этом кадре мы видим за окном куст спиреи.

«Спирея имеет много положительных значений на языке цветов и означает дружбу, усилие (трудолюбие), элегантность, достоинство. <...> Символизм элегантности и достоинства связан с использованием цветов в чайной церемонии» [Солтани, 2023: 99].

Какое из значений представлено здесь? Очевидно, здесь прослеживается связь именно с чайной церемонией. Перед персонажами как раз стоит чай, и им предстоит решить довольно серьезный вопрос. А ведь одно из назначений церемонии как раз «укрепить гостя перед ответственным шагом» [Японская чайная церемония, без даты] (ил. 11).



Ил. 11. Спирея имеет сложную символику и в разных ситуациях сюжета меняет свое значение. В данном случае она указывает на сходство ситуации с чайной церемонией. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/wUR9b2>

Теперь приведем несколько примеров, связанных с анимационными образами фауны.

1. Символика имеет самостоятельное значение. Животные, представленные парами, часто символизируют любовные отношения (ил. 12, 13).



Ил. 12. Влюбленные пары символизируются различными существами, например, такими как рыбы. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/59N2c8>



Ил. 13. Также влюбленных часто символизируют и бабочки. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/rNLXJp>

2. *Использование животной символики в сочетании с традиционным кинематографическим языком.* В определенный момент развития сюжета в одной и той же локации сидит белый кот, а в другой точке – черный кот. Меняется и освещение. Очевидно, что цвет животного указывает, в каком направлении сейчас развернется сюжет (условно – положительном или отрицательном). Особая сложность для зрителя состоит в том, что эти два кадра разделяет почти полтора часа экранного времени (ил. 14, 15).



Ил. 14. Образ белого кота указывает, что персонажи следуют по направлению к «добру».

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/HT3CrO>



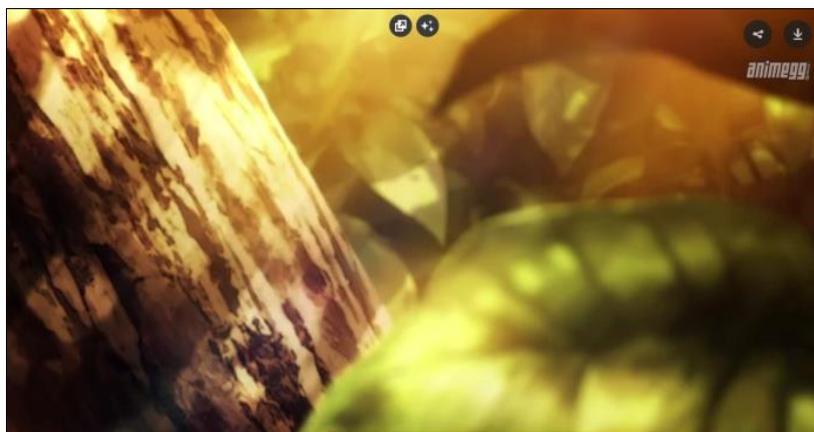
Ил. 15. Черный кот на том же месте предсказывает драматические события.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/3c6iOy>

3. Символика фауны в связи с японскими национальными традициями. Цикады часто используются в японской анимации просто как символ лета. Однако у них есть и более сложное значение. Это – образ перемен и трансформации, быстротекущей жизни. У персонажа происходит неприятный разговор, в ходе которого ломается привычный образ близкого человека (ил. 16). Процесс деструкции образа продолжается и в дальнейшем. Поэтому параллельно разговору мы сначала видим, как цикада исчезает из кадра (ил. 17), а через некоторое время можно наблюдать, как крылья уже мертвой цикады проплывают по воде (ил. 18).



Ил. 16. Три кадра с цикадой образуют своеобразное анимационное хокку, указывая последовательно на наличие иллюзии, сомнение в ней и ее исчезновение. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/eDKZHA>



Ил. 17. Исчезновение цикады одновременно указывает и на исчезновение иллюзии. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/NrloAD>



Ил. 18. Крылья мертвой цикады демонстрируют неизбежную смерть иллюзии. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/KGXoEx>

По мысли авторов, зритель в этот момент должен припомнить классическое хайку Басё:

<i>В стрекотаньи цикады</i>	<i>Yagate shinu</i>
<i>Нет намёка на то,</i>	<i>Keshiki wa miezu,</i>
<i>Что умрёт она скоро.</i>	<i>Semi no koe</i>

[Bloom Into You talk show report, 2019].

Как же все-таки разоблачается тайна?

При этом ханакотоба настолько часто используется как носитель скрытого смысла, что многие цветы приобретают роль устойчивого атрибута того или иного персонажа, причем смысл этого атрибута остается статическим и не испытывает развития.

Например, красная роза, как символ страстной любви, сопутствует десяткам романтических персонажей (ил. 19).

Подсолнух («следую за тобой») часто характеризует верных, преданных персонажей (ил. 20).



а)



б)



в)

Ил. 19. Персонажи, главной чертой которых является «страсть».

Изображения размещены в свободном доступе по адресам:

а) <https://iimg.su/i/7HttoT>

б) <https://iimg.su/i/8CRJIT>

в) <https://iimg.su/i/7FLLwk>



а)



б)



в)

Ил. 20. Персонажи, основной чертой которых является верность, привлекательность в этом смысле для других. Изображения размещены в свободном доступе по адресам:

а) <https://iimg.su/i/R3a9d6>

б) <https://iimg.su/i/QLKoLu>

в) <https://iimg.su/i/fVkdW>

Частыми атрибутами персонажей являются колокольчик («благодарность»), ликорис («смерть»), белая роза («невинность»), ромашка («честность») и так далее. Образ цветка в ткани

визуального повествования проходит сложный путь от тайного комментария к скрытой сущности персонажа к устойчивому, стереотипному атрибуту.

Вариантом подобного представления являются моменты, когда персонажи открыто объявляют о значении цветка, а заодно и о своих действиях или намерениях (ил. 21, 22, 23).



Ил. 21. Персонаж носит заколку в виде листка клевера и заявляет, что одно из значений клевера – месть, а ведь именно месть и является его целью.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/ki6sdH>



Ил. 22. Персонаж (дворецкий) встречает хозяина поместья букетом гладиолусов и заявляет, что значение этого цветка – «победа». Таким образом, он демонстрирует свою верность будущему хозяину и заявляет о своих ожиданиях.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/rvRmEX>



Ил. 23. Персонаж стремится создать себе определенный имидж и прибегает для этого к языку цветов, заявляя, что его постоянный атрибут – красная роза – символ страстной любви.

Однако в ходе развития сюжета выясняется, что это всего лишь маска, не связанная с внутренним содержанием персонажа. Изображение размещено в свободном доступе по адресу:

<https://iimg.su/i/EEaxeE>

Более сложная реализация указанной схемы состоит в том, что цветок, ассоциируемый с персонажем, указывает на качества, которые являются основой его личности, мотивируют его поступки. Особенно интересно, когда такая концепция реализуется несколько раз в рамках одного и того же анимационного произведения.

Например, несколько героинь исторического аниме из жизни императорского Китая имеют каждая свой устойчивый цветочный символ. Одна из них получает в качестве символа колокольчик, как символ благодарности. И это качество подается как основное в ее характере. Будучи спасенной главной героиней однажды, она в дальнейшем не раз помогает ей в ответ (ил. 24).



Ил. 24. Колокольчик, символизирующий благодарность, часто встречается в кадрах с персонажем, а другие свойства, приписываемые цветку (благородство и т. д.), проявляются в его характере.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/g43BMO>

Символ другой героини – пион («храбрость»). Этот цветок даже постоянно является частью ее прически. Такой персонаж находится постоянно в центре интриг и является целью заговоров. Однако, несмотря на два покушения, персонажу все-таки удастся сохранить добрый нрав, и он продолжает радоваться жизни (ил. 25).



Ил. 25. Пион постоянно сопровождает персонажа, показывая, что, несмотря на легкий нрав, девушка находится в состоянии ожидания удара и морально к нему готова.

Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/RVDcc3>



Ил. 26. Имя и цветок-атрибут (гибискус, или хлопковая роза) прямо указывают на характер персонажа. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/jQOMiu>

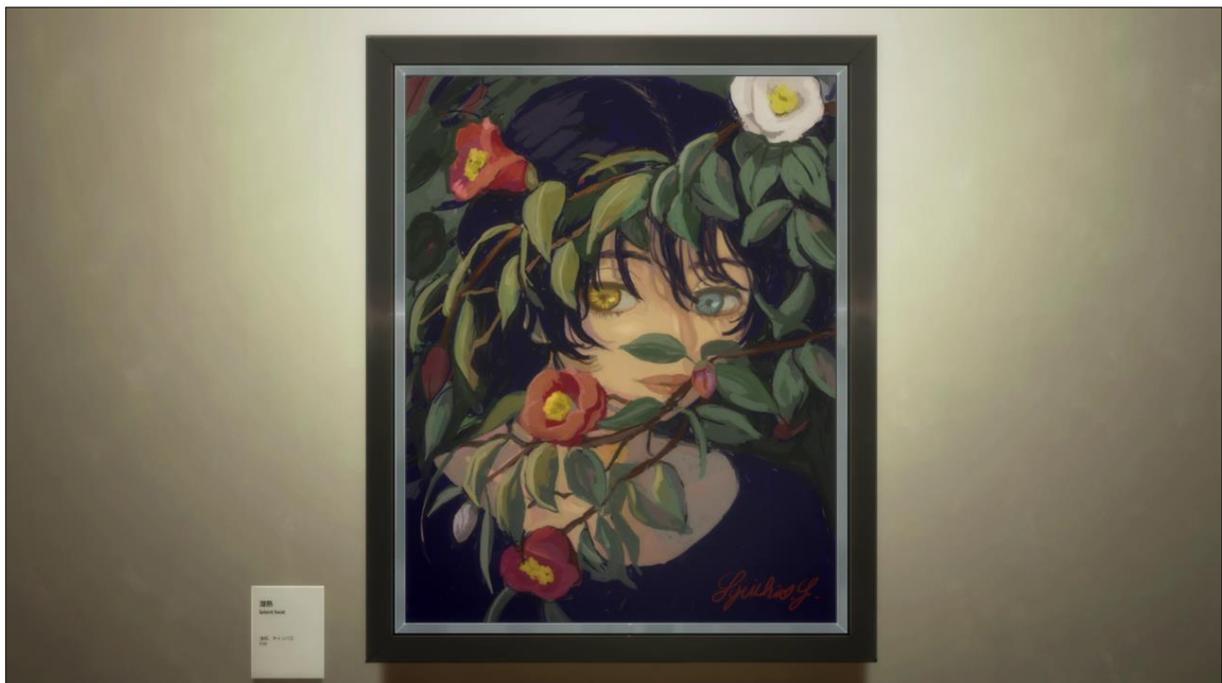
Следующий персонаж даже имя получает в честь цветка гибискуса («доброта, мягкость, нежность, благородство, деликатность»). Она и ведет себя в соответствии с этим набором качеств (ил. 26, 27).



Ил. 27. Вид цветка постоянно воспроизводится в связи с персонажем. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/mm25T7>

Как избежать повышения возрастного ценза анимационных фильмов при помощи цветочной символики?

Анимационные фильмы в Японии имеют строгие критерии, по которым определяют допустимую возрастную категорию их зрителей. Например, любое откровенное проявление сексуальности может автоматически означать повышение возрастного рейтинга, а значит, сужение потенциальной аудитории. Избежать подобных последствий, но при этом отразить на экране творческий замысел иногда помогают скрытые визуальные послания, в том числе с помощью цветочной символики (ил. 28).



Ил. 28. Портрет с неоднозначным смысловым посылом, написанный персонажем фильма. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/MLDLsf>

По сюжету художник женится на женщине, имеющей четырнадцатилетнюю дочь. Художник проводит выставку, на которой выставляет портрет девочки, причем он рисует

героиню в образе взрослой женщины (тем не менее, она четко идентифицируется по гетерохромии глаз) в окружении красных камелий, символизирующих страсть. Таким образом, проявляются тайные мотивы художника, которые являются очевидной отсылкой к образу набоковского Гумберта Гумберта. При этом непосредственно в сюжете фильма наклонности художника никоим образом не проявляются. Поскольку значительную часть сюжета составляют сны, грезы, видения, даже расшифровка подобного портрета может быть интерпретирована лишь как игра чьего-то воображения. В итоге, возрастной рейтинг аниме не повышается.

Впрочем, иногда с анимационными фильмами возникают и скандалы, которые большинство наверняка оценило бы как недоразумение. Например, во Франции в 2016 году не был рекомендован к просмотру сериал «Дораэмон», который вообще-то изначально был рассчитан на детскую аудиторию, из-за образа одного из главных персонажей – волшебного кота (ил. 29).



Ил. 29. Как волшебный кот стал жертвой собственной доброжелательности и желания помогать.
Изображение размещено в свободном доступе по адресу: <https://iimg.su/i/sjrkTo>

Следует указать, что образы котов и гибридов с котами являются одними из самых любимых в японской анимации. Коты считаются надежными помощниками и компаньонами. Не случайно так популярен пресловутый образ «кошко-девочки», «кошко-жены». Кот из «Дораэмона» пострадал именно из-за того, что слишком «эффективно» решал проблемы при помощи различных гаджетов. Министерство образования Франции решило, что это дурной пример, который воспитывает в детях инфантилизм и неумение самостоятельно решать проблемы.

Впрочем, и на отечественных платформах сериал имеет почему-то возрастной рейтинг 18+. Возможно, это знак тайной солидарности российских чиновников с французскими педагогами [Doraemon, 2016].

Хотите гарантированно понимать японскую анимацию? Изучайте источники и тренируйтесь!

Таким образом, подобно тексту литературного произведения, кинотекст также является носителем смыслов, заложенных автором (авторами), которые зрителю, как и читателю, необходимо понять и интерпретировать. Чтобы быть способным сделать это, зрителю нужно быть подготовленным, то есть владеть тем же самым кодом, который используют в своих произведениях авторы. В случае с японской анимацией, в частности, нужно быть знакомым с традиционными эстетическими принципами.

Кинотексту свойственны (правда, в особом преломлении) те же самые категории, что и обычному тексту, что помогает исследователю изучать его, используя традиционные

лингвистические и семиотические методы. Кроме того, в кинотексте используются специальные коды (приемы), которые также можно формализовать и включить в алгоритм исследования. Речь, в том числе, идет и о специальных приемах, которые характерны именно для анимации.

Литература

- Блок, Б. (2012). *Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа*. Москва: ГИТР.
- Бугаева, Л. Д. (2011). Кинотекст: прояснение значения. *Мир русского слова*, 4, 67–74.
- Ворошилова, М. Б. (2007). Креолизованный текст: кинотекст. *Политическая лингвистика*, 2, 105–110.
- Духовная, Т. В. (2014). Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи. *Вестник Майкопского государственного технологического университета*, 3, 22–25.
- Лотман, Ю. М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти раамат.
- Марков, С. М. (без даты). Художественные принципы и эстетические идеалы дзэн-буддизма. Юген. *LiveJournal.com: сайт*. Режим доступа: <https://igenkina.livejournal.com/274916.html> (дата обращения: 01.11.2024).
- Метц, К. (2013). *Воображаемое означающее: психоанализ и кино*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге.
- Нелюбина, Ю. А. (2014). Кинотекст в кругу смежных понятий. *Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение*, 4(40), 26–29.
- Слышкин, Г. Г., & Ефремова, М. А. (2004). *Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)*. Москва: Водолей Publishers.
- Солтани, Г. А. (2023). Использование спиреи кантонской в Японских садах. *Ботанические сады в современном мире*, 3, 97–99.
- Сорокин, Ю. А., & Тарасов, Е. Ф. (1990). Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. *Оптимизация речевого воздействия: коллективная монография* (с. 180–186). Москва: Наука.
- Тынянов, Ю. Н. (1977). Об основах кино. В Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино* (стр. 326–345). Москва: Наука.
- Цивьян, Ю. Г. (1984). К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. *Труды по знаковым системам. Вып. 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма* (стр. 109–121). Тарту: Тартуский государственный университет.
- Японская чайная церемония (без даты). *Ruwiki.ru: сайт*. Режим доступа: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Японская_чайная_церемония (дата обращения: 01.11.2024).

Bloom Into You talk show report: Director Katō's grand OP commentary (2019, March 28). *Aletheia: website*. Режим доступа: <https://macadate.wordpress.com/2019/03/> (accessed: 01.11.2024).

Doraemon 'banned' in France, alleges Japanese writer (2016, Marth 6). *Global Times: website*. Режим доступа: <https://www.globaltimes.cn/content/972165.shtml> (accessed: 01.11.2024).

Eco, U. (1972). Towards a semiotic inquiry into the television message. *Working Papers in Cultural Studies*, 2, 103–121.

The language of flowers (n. d.). *Hananokotoba.com: website*. Режим доступа: <https://hananokotoba.com/the-language-of-flowers/> (accessed: 01.11.2024).

Информация об авторе

Макаров Владлен Иванович – кандидат филологических наук, доцент. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-0404-9330, vladlen.makarov@novsu.ru

THE SECRET AND THE OBVIOUS IN JAPANESE ANIMATION: FLORA, FAUNA AND THE "HIDDEN" MESSAGES FROM THE AUTHORS TO THE VIEWERS

Vladlen Makarov

Abstract. The article is devoted to the analysis of visual means of conveying ideological and semantic content in Japanese animated films. New opportunities for in-depth interpretation of film language, including animation, are opening up within the framework of semiotic and linguistic studies using the concepts of visual narration and creolized text. Categories usually applied within the framework of text linguistics can now be used in relation to works of literature and art based on the construction and comprehension of a visual series. Japanese animation in this sense seems to be a promising object of research. It is based on traditional principles of Japanese aesthetics, such as "yugen", "mono no aware", associated with the identification and interpretation of meanings, including those associated with the visual features of the objects under study. The symbolic meaning of certain objects can be determined based on their own properties, as well as in combination with traditional cinematographic techniques (light and shade, frame organization, editing). In this article, these possibilities are explored using the example of the use of images of flora and fauna in animated works.

Keywords: animation, hanakotoba, visual storytelling, creolized text, visual symbol, semiotics, film language.

References

- Blok, B. (2012). *The visual story. Creating the visual structure of film, television and digital media*. Moscow: Gitr Publ. (In Russian).
- Bloom into you talk show report: director Katō's grand OP commentary (2019, March 28). *Aletheia: website*. Available at: <https://macadate.wordpress.com/2019/03/> (accessed: 01.11.2024).
- Bugaeva, L. D. (2011). Kinotext: clarifying the meaning. *The world of the Russian word*, 4, 67–74. (In Russian).
- Doraemon 'banned' in France, alleges Japanese writer (2016, Marth 6). *Global Times: website*. Available at: <https://www.globaltimes.cn/content/972165.shtml> (accessed: 01.11.2024).
- Dukhovnaya, T. V. (2014). Film discourse: correlation with the concept of discourse of live speech. *Bulletin of Maikop State Technological University*, 3, 22–25. (In Russian).
- Eco, U. (1972). Towards a semiotic inquiry into the television message. *Working Papers in Cultural Studies*, 2, 103–121.
- Japan Tea Ceremony (n. d.). *Ruwiki.ru: website*. Available at: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Японская_чайная_церемония (accessed:01.11.2024). (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotics of cinema and problems of film aesthetics*. Tallin: Eesti Raamat Publ. (In Russian).
- Markov, S. M. (n. d.). Artistic principles and aesthetic ideals of Zen Buddhism. *LiveJournal.com: website*. Available at: <https://igenkina.livejournal.com/274916.html> (accessed: 01.11.2024). (In Russian).
- Metz, Ch. (2013). *The imaginary signifier: psychoanalysis and cinema*. St. Petersburg: European University in St. Petersburg Publ. (In Russian).
- Nelyubina, Yu. A. (2014). Cinema text and related concepts. *Humanitarian Vector. Series: Philology, Oriental Studies*, 4(40), 26–29. (In Russian).
- Slyshkin, G. G., & Efremova, M. A. (2004). *Cinema text (Experience of linguistic-cultural analysis)*. Moscow: Vodoley Publishers. (In Russian).
- Soltani, G. A. (2023). The use of Cantonese spirea in Japanese gardens. *Botanical gardens in the modern world*, 3, 97–99. (In Russian).
- Sorokin, Yu. A., & Tarasov, E. F. (1990). Creolised texts and their communicative function. *Optimization of speech impact: a collective monograph* (pp. 180–186). Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- The language of flowers (n. d.). *Hananokotoba.com: website*. Available at: <https://hananokotoba.com/the-language-of-flowers/> (accessed: 01.11.2024).

- Tsivyan, Yu. G. (1984). Towards a metasemiotic description of narrative in cinema. *Proceedings on Sign Systems, 17: The Structure of Dialogue as a Principle of the Semiotic Mechanism*, 109–121. (In Russian).
- Tynyanov, Yu. N. (1977). On the Fundamentals of Cinema. In Tynyanov, Yu. N. *Poetics. History of Literature. Cinema* (pp. 326–345). Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Voroshilova, M. B. (2007). Creolised text: kinotext. *Political linguistics, 2*, 105–110. (In Russian).

Author information

Makarov Vladlen Ivanovich – Candidate of Philology, Associate Professor. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-0404-9330, vladlen.makarov@novsu.ru

For citation:

Makarov, V. I. (2025). The secret and the explicit in Japanese animation: flora, fauna and the "hidden" messages of the authors to the audience. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 3(12), 103–136. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3\(12\)-103-136](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-3(12)-103-136)