

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**
**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования**
**«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. Х.М. БЕРБЕКОВА» (КБГУ)**

На правах рукописи

ГОНГАПШЕВА КАРИНА АСЛАНБЕКОВНА

**ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ МИРА В РУССКИХ
МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ**

Научная специальность 5.9.5. Русский язык. Языки народов России

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор С.К. Башиева

Нальчик, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	13
1.1. Концепт: структура, содержание, основные подходы к изучению.....	13
1.2. Язык мультфильма как особый тип дискурса.....	25
1.3. Лингвокультурологический потенциал мультипликационного дискурса	35
Выводы.....	57
Глава 2. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ДИСКУРСЕ.....	61
2.1. Мультипликационный дискурс как репрезентант определенной эпохи и культуры.....	61
2.2. Ключевые концепты отечественной мультипликации.....	70
2.2.1. Концепт «Русь».....	72
2.2.2. Концепт «дружба».....	97
2.2.3. Концепт «душа».....	105
2.2.4. Концепт «любовь».....	114
2.2.5. Концепт «вечность».....	127
Выводы.....	137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	142
БИБЛИОГРАФИЯ.....	146

ВВЕДЕНИЕ

Начиная с раннего возраста, человек непрерывно контактирует с окружающей действительностью – обществом, людьми, природой, в результате чего получает новые знания, формирующие индивидуальную концептосферу, которая функционирует и развивается в общем контексте концептосферы эпохи, этноса, социума. Все эти экстралингвистические факторы оказывают непосредственное влияние на формирование языковой личности.

Человеческое сознание обладает способностью получать информацию из огромного количества источников в многочисленных ее видах и вариациях. Поступающие данные репрезентируются, приобретая одновременно образный и знаковый характер. В итоге в сознании языковой личности происходит формирование модели (или картины) мира, которая предопределяет ее поведение (в частности – речевое поведение).

Языковая концептуализация мира в сознании ребенка происходит одновременно с познавательными процессами. Одним из наиболее эффективных генераторов этого феномена служат мультипликационные фильмы, посредством которых сознание ребенка не только накапливает знания, но и постепенно вырабатывает в себе способность упорядочивать их и формирует собственное концептуальное представление о мире.

Степень разработанности темы диссертации. Исследование языковой картины мира в пространстве мультипликации осуществляется через взаимодействие таких фундаментальных категорий, как «языковая личность», «концепт» и «дискурс». Языковая личность, согласно Ю.Н. Караулову, – «это совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов)» [Караулов, 1989: 3]. Становление данной категории детерминировано как психофизиологическими механизмами, так и воздействием внешнего социокультурного контекста, определяющего ценностные ориентиры развития. Вследствие этого изучение языковой

личности требует понимания человека как «многоуровневой универсальной категории, представляющей собой диалектическую взаимосвязь индивидуального и социального» [Башиева, Дохова, Шогенова, 2012: 141]. В рамках современной антропоцентрической парадигмы лингвистики языковая личность становится одним из приоритетных объектов исследования в пространстве мультипликации. Как отмечает А.Л. Канукоева, мультипликационный фильм выступает значимым социокультурным фактором, детерминирующим ментальные и эмоциональные характеристики ребенка. В этой связи исследователь обоснованно выделяет новый тип – языковую личность персонажа мультипликационного дискурса [Канукоева, 2017: 7].

Поскольку языковая личность является носителем индивидуальной и коллективной картины мира, ключевой единицей её когнитивного уровня, аккумулирующей знания и ценности, выступает концепт. Теоретические истоки изучения концепта восходят к работам А.Р. Лурии, который предложил оригинальную трактовку слова как вершины многомерной сети понятийных, ситуационных и звуковых связей [Лурия, 1975, 1979]. В отечественной филологии термин определяется как 1) «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов, 1928: 31]; 2) «некое суммарное явление, по своей структуре состоящее из самого понятия и ценностного (нередко образного) представления о нем человека» [Красавский, 2005: 37]; 3) «познавательная психическая структура, особенности организации которой обеспечивают возможность отражения действительности в единстве разнокачественных аспектов» [Холодная, 1983: 23] и т.д. В настоящем исследовании мы следуем подходу Е.С. Кубряковой, согласно которому концепт – это «единица психических или ментальных ресурсов нашего сознания» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90].

Однако концепт, будучи ментальной единицей, не существует изолированно; его полноценная актуализация и развитие происходят непосредственно в процессе живого человеческого общения. Это обуславливает необходимость обращения к категории дискурса, в рамках которого статические ментальные структуры обретают свою динамическую речевую форму. Согласно Н.Д. Арутюновой, дискурс – это «тест, погруженный в жизнь» [1990: 137], то есть живой процесс общения, неразрывно связанный с контекстом, целями и психологией участников. В рамках типологизации дискурсов особое внимание исследователей привлекает детский дискурс [Дидик, 2013; Седов, 2008, 2016; Исенина, 2020; Шахнарович, 1999], представляющий собой специфическую среду коммуникации, адаптированную к когнитивным и психоэмоциональным особенностям ребенка. В частности, в его структуре выделяется мультипликационный дискурс, который выступает как мощный инструмент социализации и формирования первичной картины мира [Дидик, 2013; Тихонова, 2017; Безрукова, 2013; Кухаренко, 2019; Нешкова, 2017, 2017б, 2020 и др.]. На наш взгляд, некая непопулярность этой категории в науке объясняется такими характеристиками, как поликодовость, анимационность, обращенность к детскому восприятию, которые предполагают создание особых креолизованных типов текстов, совмещающих в своей сложно структурированной модели различные средства в виде картинок, таблиц, геометрических фигур и т.п. В мультипликационных фильмах актуализируются и вербальные, и невербальные средства, поскольку прагматическая установка данного вида анимационного киноискусства состоит прежде всего в воздействии на сознание детей, однако они остаются недостаточно изученными с филологической точки зрения. Несмотря на этимологические различия анимации (лат. *animatio* – «оживление») и мультипликации (лат. *multiplicatio* – «умножение»), в настоящей работе эти термины используются как синонимы для обозначения единого лингвокультурного феномена, так как «оба термина представляют одно и

тоже явление» [Чжан, 2025: 58] и относятся к одному и тому же виду искусства – созданию иллюзии движения с помощью последовательности кадров.

В современной науке о языке представлено значительное количество научных работ, посвященных 1) интерпретации термина «концепт» [Аскольдов, 1928; Кубрякова, 1999, 2000, 2004; Попова, Стернин, 1999, 2007, 2009; Стернин, 1979, 2017; Болдырев, 2001; Бабушкин, 1996; Кибрик, 2003; Лихачев, 2005; Прохоров, 2009; Пименова, 2006; Арутюнова, 1999; Воркачев, 2002; Карасик, 1996; 2001; Лотман, 1992, 1999; Лурия, 1975, 1979] и др.; 2) рассмотрению способов репрезентации концептов [Гольдберг, 2009; Орлова, 2002; Яцуга, 2004; Авдышева, 2013; Али, 2019; Жоламанова, 2015; Наградова, 2009; Нуждина, 2004 и др.]; 3) анализу дискурса [Алефиренко, 2005; Арутюнова, 1990; Демьянков, 2007; Карасик, 1999, 1999б, 2004; Кубрякова, 2000; Прохоров, 2006 и др.]; 4) изучению языковой личности [Аникин, 2004; Башиева, 2013, 2014; Богин, 1984; Ворожбитова, 2007; Демидова, 2011; Карасик, 2004; Караулов, 2010 и др.], в том числе языковой личности в мультипликационном (анимационном) дискурсе [Канукоева, 2017; Нешкова, 2017, 2020; Нешкова, Олизько, 2017; Хуэй, 2022; Подлегаева, 2020; Лалетина, 2009; Асенин, 1986; Кухаренко, 2019; Елагина, 2022; Тихонова, 2017; Дидик, 2013; Максименко, 2012; Чжан, 2025 и др.].

Обозначенные факторы, а также стремительно прогрессирующая визуализация культуры, интенсивное развитие производства мультипликационных фильмов обуславливают недостаточную степень их изученности как лингвокультурологического дискурса, что предопределило **актуальность и выбор темы** настоящей диссертации.

Объект исследования – отечественный мультипликационный дискурс как коммуникативно-социальный феномен.

Предмет исследования – лингвокультурные концепты, репрезентирующие национально-ориентированную картину мира в мультипликационном дискурсе.

Цель диссертации – дискурсивное исследование языка мультипликационного фильма, способствующее выявлению лингвокультурологических особенностей элементов системы языка и концептов как ментальных образований, закодированных на вербальном и невербальном уровнях.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- изучить научные парадигмы, определяющие содержание и классификационные признаки концепта в современной лингвистике;
- обосновать статус мультипликационного дискурса как особой коммуникативной единицы;
- выявить лингвокультурологический потенциал мультипликационного дискурса как инструмента репрезентации исторической эпохи его создания и формирования базовых ценностных ориентиров в сознании зрителя;
- исследовать особенности репрезентации ключевых концептов в дискурсе отечественной мультипликации.

Эмпирическим материалом диссертационной работы послужили 32 заголовка и 267 фрагментов, извлеченных из 23 мультфильмов, наиболее ярко транслирующих русские национальные архетипы и фольклорные сюжеты, а также репрезентирующих исследуемые нами концепты:

1) цикл мультипликационных фильмов о «Трех богатырях» (студия «Мельница»): «Алеша Попович и Тугарин Змей» (2004), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2007);

2) цикл мультипликационных фильмов о Чебурашке и крокодиле Гене (студия «Союзмультфильм») – «Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), «Шапокляк» (1974), «Чебурашка идёт в школу» (1983);

3) цикл мультипликационных фильмов о Простоквашино (студия «Союзмультфильм»): «Трое из Простоквашино» (1978), «Каникулы в Простоквашино» (1980), «Зима в Простоквашино» (1984);

4) полнометражные мультфильмы «Цветик-семицветик» (студия «Союзмультфильм», 1948); «Гуси-лебеди» (студия «Союзмультфильм»,

1949); «Сказка о рыбаке и рыбке» (студия «Союзмультфильм», 1950); «Снегурочка» (студия «Союзмультфильм», 1952); «Аленький цветочек» (студия «Союзмультфильм», 1952); «Царевна-лягушка» (студия «Союзмультфильм», 1954); «Двенадцать месяцев» (студия «Союзмультфильм», 1956); «Вовка в Тридевятом царстве» студия «Союзмультфильм», 1965); «Ежик в тумане» (студия «Союзмультфильм», 1975); «Конёк-Горбунок» (студия «Союзмультфильм», 1975); «Князь Владимир» (студия «Солнечный Дом-ДМ», 2006); «Сказ о Петре и Февронии» (студия «ВВЕРХ», 2017); «Святой Сергей Радонежский» (2022).

Теоретическая значимость исследования определяется вкладом в развитие положений когнитивной лингвистики и лингвокультурологии применительно к поликодовым текстам, какими являются мультипликационные фильмы; углублением теоретических представлений о способах языкового моделирования мира в художественном дискурсе, ориентированном на разные возрастные группы; обоснованием роли анимационного дискурса как важного механизма сохранения национально-культурных архетипов и транслятора ценностных доминант.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности широкого использования следующих результатов:

1) разработанный автором алгоритм полевого описания концептов (по методике И.А. Стернина и З.Д. Поповой) применительно к поликодовым текстам – при прикладном концептуальном анализе других типов медиадискурса (кинотекста, видеоигрового дискурса, рекламных сообщений);

2) выявленные, систематизированные, описанные репрезентанты концептов «Русь», «дружба», «любовь», «душа», «вечность» – при составлении словарей концептов русской культуры;

3) теоретические материалы работы – в преподавании лингвистических дисциплин при подготовке лекционных курсов и заданий для практических

занятий по когнитивной лингвистике, семантике, лингвокультурологии и дискурс-анализу;

4) особенности вербализации и визуализации концептов в русской анимации как база для разработки стратегий адекватного перевода и адаптации (локализации) отечественного анимационного контента для иноязычной аудитории с сохранением ключевых культурных кодов – в теории и практике перевода.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые – проведен комплексный лингвокультурологический и лингвокогнитивный анализ русского мультипликационного дискурса как специфической системы концептуализации мира, сочетающей вербальные и визуальные коды;

– выявлен, систематизирован состав доминантных концептов «Русь», «дружба», «любовь», «душа», «вечность», формирующих ценностно-смысловое ядро русской языковой картины мира;

– дано системное описание указанных концептов с применением методики И.А. Стернина и З.Д. Поповой, что позволило представить их в виде многоуровневых полевых структур: впервые в мультипликационном дискурсе выделены ядерные когнитивные признаки (объективированные наиболее частотными лексемами) и периферийные зоны (ближняя и дальняя периферия).

Теоретико-методологическую базу диссертации составили труды таких учёных, как Н.Ф. Алефиренко, И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, С.В. Асенин, С.А. Аскольдов, А.П. Бабушкин, Н.Н. Болдырев, А. Вежбицкая, С.Г. Воркачев, А.А. Ворожбитова, Н.Г. Глебова, В.Б. Гольдберг, В. фон Гумбольдт, В.З. Демьянков, У.В. Дидик, В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, А.Р. Лурия, В.А. Маслова, М.В. Пименова, З.Д. Попова, А.А. Стернин, Ю.Е. Прохоров, Г.Г. Слышкин, Ю.С. Степанов и др.

В исследовании **использованы** метод концептуального анализа, метод дискурс-анализа, описательно-аналитический метод, метод лингвокультурологической интерпретации, а также ассоциативный и рецептивный эксперименты.

Положения, выносимые на защиту:

1. Мультипликационные фильмы формируют национальную картину мира ребенка, транслируя культурный код посредством различных языковых единиц, в том числе прецедентных текстов, безэквивалентной лексики, фразеологических единиц и элементов комичного, что позволяет детям освоить культурные смыслы и сценарии поведения. Вектор концептуализации мира задает заголовок мультфильма, постепенно накапливая личные, социально-групповые, этнокультурные и универсальные знания о мире, которые в совокупности создают в сознании ребенка одновременно индивидуальную и коллективную языковую личность.

2. Мультипликация служит мощным инструментом трансляции культурной памяти и социального уклада прошлого через вербальные и визуальные маркеры, при этом инокультурные элементы не нарушают целостность системы, а расширяют когнитивные горизонты ребенка.

3. Концептосфера отечественной мультипликации базируется на ключевых концептах «Русь», «дружба», «любовь», «душа», «вечность», моделирующих национальное мировоззрение путем превращения сложных философских категорий в конкретные кадры и сценарии, легко усваиваемые ребенком. Доминантные концепты, перемещаясь из одного анимационного произведения в другое, сохраняют константные ядерные признаки, при этом обогащаются новыми смыслами в периферийных зонах в зависимости от историко-культурного контекста и идеологических парадигм эпохи.

Научная гипотеза диссертации заключается в том, что мультипликационный дискурс является не только средством художественной коммуникации, но и системным механизмом трансляции национального культурного кода. Его лингвокультурный потенциал реализуется посредством синтеза безэквивалентной лексики, прецедентных текстов и

специфических вербальных маркеров комического, которые в совокупности формируют у зрителя целостную и национально-специфичную картину мира, обеспечивая преемственность культурной памяти.

Апробация работы. Теоретические положения и результаты исследования обсуждены на научном семинаре, а также заседании кафедры русского языка и общего языкознания социально-гуманитарного института Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова, изложены на II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Парадигма современной гуманитарной науки и образования: традиции и перспективы» (Нальчик, 2024). По теме диссертации опубликовано 6 работ, из них пять – в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Структура работы. Диссертация изложена на 169 страницах, состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии (172 наименований), лексикографических (14 наименований) и электронных источников (24 наименования).

Введение содержит концептуальные основы исследования: цель, задачи, гипотезу, объект и предмет и материалы исследования. В нем обоснованы актуальность и значимость работы, указаны использованные методы, описана теоретико-методологическая база исследования, практическая и теоретическая значимость и результаты апробации.

В главе 1 систематизированы подходы к изучению концепта и дискурса, что позволило определить их место в системе коммуникации. Исследованы механизмы функционирования детского дискурса, в частности мультипликационного дискурса, обоснован статус мультфильма как средства формирования языковой картины мира, в котором естественность языка, структура заголовков и юмор обеспечивают эффективное освоение ребенком социального опыта.

В главе 2 рассмотрены процессы репрезентации исторического наследия средствами мультипликации, проведен анализ ценностных доминант «Русь», «душа», «дружба», «любовь», «вечность», описана структура данных концептов по методике З.Д. Поповой и И.А. Стернина. Обоснована роль мультипликации как действенного механизма передачи национального культурного кода, преобразующего абстрактные этические категории в доступные аудиовизуальные модели поведения.

Заключение содержит основные выводы исследования.

Глава 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Концепт: структура, содержание, основные подходы к изучению

За последние десятилетия лингвистика постепенно уходит от изучения языка как системы знаков, отдавая предпочтение исследованию других его аспектов: ментальных процессов, взаимосвязи языка и культуры, языка и социума, гендерных специфик функционирования языка и т.д. Таким образом, происходит «переориентация языковедов с объекта – языковой единицы – на субъект познания – человека» [Сергиенко, 2019: 37]. Вследствие этого возникают новые ветки науки, имеющие междисциплинарный характер. Наиболее перспективными лингвистическими направлениями, появившимися в конце XX века, выступают когнитивная лингвистика и лингвокультурология [Черникова, Расторгуева, 2022: Электронный ресурс], и вместе с тем, основываясь на диаде «язык – человек», на первый план выходит термин «концепт».

Основополагающие идеи для лингвокультурологических исследований, как известно, были заложены в работах В. фон Гумбольдта. Его мысль о том, что «язык и духовная сила народа развиваются не отдельно друг от друга и не последовательно один за другой, а составляют нераздельную деятельность интеллектуальных способностей» [Гумбольдт, 1984: 68], нашло развитие в отечественном языкознании и отразилось в работах А.Д. Арутюновой, В.А. Масловой, Ю.С. Степанова, В.Н. Телия, В.М. Шаклеина [Арутюнова, 1991; Маслова, 1993; Степанов, 2004; Телия, 1996; Шаклеин, 2010] и др., которые дали свое толкование лингвокультурологии. Например, В.Н. Телия определяет лингвокультурологию как «достояние антропологической парадигмы науки о человеке, центром притяжения которой является феномен культуры» [Телия, 1996: 122], а В.А. Маслова как «формирование антропоцентрической парадигмы», которая повернула лингвистику в сторону человека и его места в культуре [Маслова, 2001: 4]. Оба исследователя

сходятся в том, что новая гуманитарная дисциплина возникла на основе триады «язык – культура – человек». Однако в работах В.Н. Телия отдается предпочтение изучению «живого» языка, языка в современном его состоянии. Вслед за В.А. Масловой в настоящей исследовательской работе язык рассматривается как «средство накопления и хранения культурно-значимой информации» [Маслова, 2001: 7].

Термин «концепт» получил широкое распространение в лингвистике относительно недавно, став одной из ключевых категорий современной антропоцентрической парадигмы научного знания. Однако до сих пор отсутствует единое, всеобъемлющее определение этого понятия, отражающее все его характеристики. Тем не менее С.Г. Воркачев опровергает утверждение о концепте как о термине, находящемся в стадии становления, считая, что его теоретическая база достаточно разработана [Воркачев, 2003].

Являясь ключевым понятием в разных областях знания, концепт за последние несколько десятков лет стал объектом научных споров многих ученых и, будучи сложным когнитивным социальным конструктом, этот термин не может иметь однозначной интерпретации.

Например, в философии его изучают как формулировку, образ или общее понятие. Считается, что термин «концепт» введен в философию П. Абеляром (1079–1142) и Г. Порретанским (1085–1154) в связи с анализом проблемы универсалий [Неретина, 1999: 24-25, 28].

В культурологии концепт осмысливается как фундаментальный элемент культуры и менталитета, представляющий собой сложную структуру ассоциаций [Степанов, 2004: 43]. Изучение концептов в гуманитарных науках позволяет реконструировать и понять различные аспекты человеческого опыта от повседневной жизни до творческого осмысления мира. Концепты пространства и времени, отраженные в языке, часто наивны, не совпадают с научными представлениями, и демонстрируют значительную вариативность, зависящую от культурных особенностей.

Анализ словарных дефиниций термина «концепт» в различных лексикографических источниках также демонстрирует многообразие его интерпретаций. Логический словарь-справочник ставит «концепт» и «понятие» на одну ступень и определяет его как «целостную совокупность суждений, т.е. мыслей, в которых что-либо утверждается об отличительных признаках исследуемого объекта, ядром которой являются суждения о наиболее общих и в то же время существенных признаках этого объекта» [Кондраков, 1975: 263, 456]. В толковом словаре иностранных слов русского языка «концепт» трактуется как 1) система, совокупность, сумма; 2) Понятие [Крысин, 1998: электронный ресурс]. «Longman Dictionary of Contemporary English» дает следующее определение концепта: «индивидуальное представление о том, как что-либо устроено или каким должно быть (someone's idea of how something is or should be done)» [Longman Dictionary of Contemporary English, 2000: 275].

Оригинальную трактовку концепта предложил А.Р. Лурия. Он рассматривает слово как вершину многомерной сети связей (понятийных, ситуационных, звуковых), которые подвержены изменениям под влиянием различных факторов. Эту многомерную структуру, стоящую за словом, А.Р. Лурия называет симультанной. Элементами данной структуры выступает группа признаков, благодаря которым слово становится частью сети многомерных смыслов, в том числе разновидности фонетических, грамматических, семантических (свидетельствующих об участии в определенной ситуации и соотнесенности к конкретной категории) признаков [Лурия, 1975; 1979].

В отечественной филологии термин концепт появляется в начале XX века и Д.С. Лихачев связывает это с именем С.А. Аскольдова, который интерпретировал новое понятие как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов, 1928: 31]. С.А. Аскольдов выделяет три основных подхода к пониманию концепта: идеалистический (концепт как

объективное идеальное бытие), номиналистический (концепт как индивидуальное представление) и концептуалистический (концепт как ментальная сущность) [Там же: 30-31]. Однако из-за идеологических преследований и отсутствия глубокого филологического осмысления термин «концепт» надолго исчез из отечественной лингвистики, возможно, из-за конкуренции с устоявшимся термином «понятие», а также из-за его иноязычного происхождения и недостатка научного обоснования в то время.

С 80-х годов термин «концепт» вновь привлекает к себе внимание и прочно входит в отечественную лингвистику. Этот возросший интерес обусловлен как эволюцией языка, требующей новых подходов к исследованию, так и развитием самой лингвистики. В.В. Колесов отмечает, что язык достиг определенной степени развития, но методы его анализа остались прежними, фрагментарными, в то время как необходим синтетический подход [Колесов, 2005: 14-15]. Е.С. Кубрякова подчеркивает необходимость перехода от описательной к объяснительной лингвистике, которую, по ее мнению, обеспечивает когнитивная наука [Кубрякова, 1999: 5]. Использование понятия «концепт» способствует именно этому синтезу, позволяя объяснить сложные взаимосвязи языка, мышления и культуры.

Таким образом, как отмечает В.В. Воркачев, «концепт» закрепился в научной практике 1990-х годов, превзойдя по частоте использования все противопоставленные ему термины: «лингвокультурема» (по В.В. Воробьеву), «мифологема» (в работах В.Н. Базылева, М. Ляхтеэнмяки) и «логоэпистема» (в трудах Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова, Н.Д. Бурвиковой) [Воркачев, 2004: 34].

По мнению Е.Ю. Прохорова, концепт «...может быть представлен в языковом сознании и в языковой картине мира, в художественной картине мира и в отдельном литературном жанре; концептом может быть и понятие, и некая каузальность, и некая эмоция и так далее» [Прохоров, 2009: 9]. М.В. Пименова рассматривает концепт как ментальное образование, своеобразный фокус знаний о мире, когнитивную структуру, включающую

разносубстратные единицы оперативного сознания [Пименова, 2006]. Пожалуй, одну из самых известных формулировок термину дала Е.С. Кубрякова, подчеркнув его универсальность и определила концепт как «единицу психических или ментальных ресурсов нашего сознания» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90]. По ее мнению, ключевыми характеристиками концепта являются оперативность, отражение человеческой деятельности, наличие стабильного ядра, а также гибкость и изменчивость периферии. Это указывает на сложную, противоречивую природу концепта: он динамичен, основываясь на опыте, но имеет стабильное ядро, представляет собой лишь часть актуализированных смыслов, выбираемых человеком в конкретной мыслительной ситуации.

Существует множество взглядов на то, что именно считать концептом. Например, Н.А. Красавский определяет его как «некое суммарное явление, по своей структуре состоящее из самого понятия и ценностного (нередко образного) представления о нем человека» [Красавский, 2005: 37]; М.А. Холодная – как «познавательную психическую структуру, особенности организации которой обеспечивают возможность отражения действительности в единстве разнокачественных аспектов» [Холодная, 1983: 23]. Переосмысливая понятие концепта, Р.И. Павиленис определяет его как «фрагмент концептуальной системы, отражающий мысли, представления, предположения и знания индивида об окружающем мире». Концептуальная система, по его мнению, представляет собой «организованную информационную структуру (включающую разнообразные мнения и знания), которой владеет индивид относительно реальности» [Павиленис, 1983: 280]. В.Н. Телия предлагает обозначить концепт как своего рода фрейм – структурированную и упорядоченную информацию [Телия, 1996: 93]. Фрейм, как известно, является сложным и многоаспектным концептом, тесно связанным с понятием семантического поля. С.Х. Ляпин рассматривает концепт как «многогранное, дискретное, культурно значимое образование, имеющее социологическую и психологическую природу, закрепленное в

языке и существующее в коллективном сознании» [Ляпин, 1997: 45]. Концепты играют роль конденсаторов коллективного сознания, выступая в качестве дискретных единиц, хранящихся в национальной памяти языкового сообщества в вербальной форме. Из этого следует, что концепты аккумулируют не только личный опыт и знания, но и общее знание, разделяемое всем лингвистическим сообществом, являясь, в определенном смысле, коллективным бессознательным современного общества.

В.И. Карасик обозначает концепт как «условную ментальную единицу, используемую в комплексном изучении языка, сознания и культуры» [Карасик, 2001: 75]. Рассматривая концепт как многомерное образование, исследователь выстраивает иерархию его связей, где сознание определяется как местопребывание, культура – как источник смысловой обусловленности, а язык и речь – как основные каналы вербальной объективации [Там же: 75]. Взаимодействие языка, сознания и культуры, а также характерные для носителей языка ассоциации формируют динамичное и безграничное ядро концепта. Языковые единицы, обозначающие концепт, активируют эту сложную систему.

Таким образом, концепты представляют собой ментальные единицы, несущие культурную информацию и нашедшие выражение в языке. Однако единого определения концепта до сих пор нет, и его понимание варьируется в зависимости от научного подхода. Хотя концепты универсальны, будучи продуктом человеческого мышления, их отнесение к определённой когнитивной парадигме условно. Ключевым является содержание концептов, отражающее особенности концептосферы разных народов. Концептосфера (глобальный образ мира) состоит из культурологических и лингвокогнитивных концептов, где важнее их содержание, а не форма.

Кроме того, в связи со сложностью структуры концептов отсутствует их единая, общепринятая классификация и ученые-лингвисты предлагают различные способы их разделения. Например, по тематическому содержанию выделяют эмоциональные [Красавский, 2005], текстовые

[Слышкин, 1999] и образовательные [Толочко, 1999] концепты. Д.И. Лихачев и В.И. Карасик, основываясь на характеристиках носителей языка, предложили функционально-социологическую классификацию, включающую индивидуальные, микрогрупповые, макрогрупповые, национальные, цивилизационные, этнические и общечеловеческие концепты [Карасик, 1996; Лихачев, 2005]. Также выделяют концепты, используемые в различных дискурсах (педагогическом [Карасик, 1999б], религиозном [Карасик, 1999], политическом [Шейгал, 2000], медицинском [Бейлинсон, 2000] и т.д.).

Многообразие классификаций, основанных на разных критериях, свидетельствует о неразрешенности проблемы их систематизации.

Например, Е.В. Образцова различает устойчивые концепты (с фиксированными средствами языкового выражения) и неустойчивые (сугубо личностные, редко объективируемые в языке) [Образцова, 2004].

А.П. Бабушкин, анализируя семантико-структурный аспект, выделяет лексические и фразеологические концепты [Бабушкин, 1996]. Лексические концепты, в свою очередь, подразделяются на мыслительные картинки, концепты-схемы, концепты-гиперонимы, концепты-фреймы, концепты-сценарии, концепты-инсайты, калейдоскопические концепты [Там же: 43-67].

При этом автор отмечает отсутствие четкого разграничения между разными типами концептов.

Н.Н. Болдырев расширил модель классификации А.П. Бабушкина, выделив грамматические концепты и концепты, направленные на их содержание и степень абстракции [Болдырев, 2001].

М.В. Пименова выделяет концепты-образы (Русь, мать), концепты-идеи (социализм) и концепты-символы (голубь – символ мира). Она также выделяет универсальные культурные категории (причина, следствие, время и т.д.), социально-культурные (достаток, собственность), этические (добро, зло) и мифологические (боги, домовый) [Пименова, 2004: 8, 10].

Помимо уже упомянутых, существуют также классификации концептов по уровню отражения ментальности, выделяющие универсальные (воздух, земля, солнце) и национальные концепты (например, лапти в русской культуре).

В последние годы лингвокультурологи выделяют этнокультурные концепты, специфичные для определённого этноса, и социокультурные, общие для разных культур. Социокультурные концепты делятся на групповые (по возрастным, гендерным, профессиональным признакам) и индивидуальные. Последние, по мнению Г.Г. Слышкина, В.И. Карасика, З.Д. Поповой, И.А. Стернина и др., могут быть индивидуально-авторскими (выраженными ключевыми словами), определяющими психотип индивида или социальной группы, трансформируясь в социокультурные и этнокультурные концепты [Карасик, 2004: 122].

Г.Г. Слышкин, анализируя взаимосвязь языка и концептосферы, выделяет личностные концепты (присущие одному индивиду) и метаконцепты – результат осмысления предшествующего концептуального опыта человечества, выраженного в семиотических образованиях (язык, текст, жанр, стиль, перевод, дискурс, грамматика). Метаконцепты отражают рефлексию носителя языка над знаковой деятельностью [Слышкин, 2004: 103].

Рассмотрев основные классификации концептов, необходимо обратиться к анализу существующих методологических подходов, которые отличаются своим разнообразием, что в свою очередь обуславливает существование различных взглядов на его структуру, содержание и методы исследования.

С.А. Юлтимирова, обобщая различные подходы к изучению концепта, выделяет лингвистический (Д.С. Лихачев, С.А. Аскольдов, В.Н. Телия, В.В. Колесов и др.), когнитивный (И.А. Стернин, З.Д. Попова и др.) и культурологический (Ю.С. Степанов, Г.Г. Слышкин и др.) [Юлтимирова, 2012].

С.Г. Воркачев также выделяет три подхода. Первый подход рассматривает концепты как лексические единицы, чья семантика важна для формирования национального лингвосознания и «наивной картины мира», образуя концептосферу языка, отражающую культуру этноса. При втором подходе концептами считаются любые семантические образования с лингвокультурной спецификой, характеризующие определённую национальную культуру. Эти концепты не образуют единой концептосферы, но занимают в ней определённые зоны. Третий подход определяет концепты как семантические образования, играющие ключевую роль в понимании ментального мира носителей языка, при этом их количество ограничено [Воркачев, 2002].

Однако большинство исследователей на сегодняшний день выделяют лишь два основных подхода к изучению концепта: когнитивный (Н.Д. Арутюнова, А.П. Бабушкин, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев) и лингвокультурологический (С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, Н.А. Красавский, Ю.С. Степанов) [Нечаева, Мареева, 2007]. Несмотря на общую область интересов, эти два подхода анализируют концепт с разных позиций, акцентируя внимание на различных аспектах его природы и функционирования.

Разницу между лингвокультурным и когнитивным пониманием концепта В.И. Карасик видит в том, что концепт, будучи ментальным образованием в сознании индивида, отражает концептосферу социума, а лингвокультурный концепт – это зафиксированный коллективный опыт, усвоенный индивидом, то есть, «эти подходы различаются векторами по отношению к индивиду: лингвокогнитивный концепт - это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт - это направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2004: 117]. Иными словами, лингвокогнитивный и лингвокультурный подходы к природе концептов не являются взаимоисключающими. Г.Г. Слышкин также утверждает, что лингвокультурные исследования – это одновременно и

когнитивные исследования, поскольку взаимодействие языка и культуры происходит в сознании [Слышкин, 2004: 22]. Принципиальное различие между этими направлениями касается отношения между концептами и языковыми знаками: «для когнитивиста одному концепту соответствует одна языковая единица; для лингвокультуролога концепт... может выражаться при помощи целого ряда единиц языка и речи» [Там же: 19-20].

Когнитивная лингвистика изучает концепт как «оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, квант знания» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90]. Е.С. Кубрякова выделяет такие характеристики, как оперативность, отражение человеческой деятельности, наличие инвариантного стержня, гибкость, представление части актуализированных смыслов, субъективность и отсутствие фиксированной структуры [Там же: 90-93]. Концепт выражается в языке различными средствами: от отдельных слов и фразеологизмов до синтаксических структур и целых текстов, которые передают определённые смысловые модели и вместе с тем «составляют очень разнообразные сферы, в совокупности создающие концептосферы национального языка» [Лихачев, 2005: 153].

В рамках лингвокультурного подхода концепт рассматривается как ключевой элемент культуры, выражающий ее сущность и ценностные ориентиры. Он выступает своего рода ядром, вокруг которого формируется культурная самобытность. Ю.С. Степанов подчеркивает, что «в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов, 2004: 41].

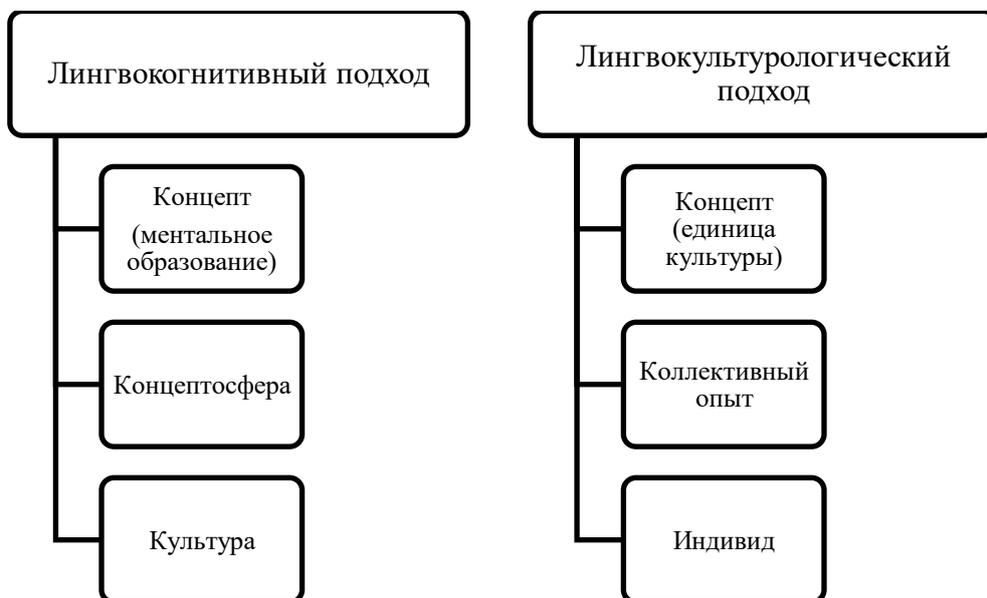
В отличие от когнитивного подхода, лингвокультурологический рассматривает концепт как элемент культуры, воплощенный в сознании человека. Это многогранная структура, включающая понятия, эмоции, оценки, историю и этимологию, объективная и исторически обусловленная.

Константой культуры концепт становится при длительном существовании, выступая в качестве культурного принципа [Там же: 43, 84].

Оба эти подхода к толкованию концепта отличаются направленностью по отношению к личности. Концепт с позиции когнитивной лингвистики задает вектор исследовательского движения от индивидуального сознания к культуре, в то время как концепт в лингвокультурологии предполагает устремленность в обратном направлении – от культуры к индивидуальному сознанию. Другими словами, между этими подходами нет противоречия в понимании концепта, они не исключают друг друга, наоборот, помогают разглядеть это сложное явление как бы стереоскопично [Красавский, 2005: 19].

По вышеописанным выводам представляется возможным создание следующей схемы направленности разных подходов по отношению к личности.

Схема 1.



З.Д. Попова и И.А. Стернин, синтезируя когнитивные и культурологические подходы, определяют концепт через лингвистические факты как глобальное смысловое образование с ядром и периферией, отражающее различные аспекты воспринимаемого явления. Они выделяют несколько типов концептов как форм ментальных репрезентаций: схемы, понятия, представления, фреймы, сценарии (скрипты) и гештальты, признавая структурированность концепта (хотя и не такую жёсткую, как у семантики слова) [Попова, 2009; Попова, Стернин, 1999, 2007], называют процедуру выявления когнитивных признаков концепта «когнитивной интерпретацией», которая «предполагает смысловое обобщение результатов анализа значений языковых единиц для формулирования когнитивных характеристик, представленных различными значениями или семантическими компонентами языковых единиц» [Попова, Стернин, 2009: 65].

З.Д. Попова и И.А. Стернин разработали одну из наиболее известных моделей концепта в отечественной когнитивной лингвистике. Их подход характеризуется выделением ядра и периферии концепта, а также вниманием к его динамической природе. Ядро содержит наиболее важные, устойчивые признаки концепта, составляющие его основу. Периферия включает менее важные, вариативные признаки, которые могут меняться в зависимости от контекста и индивидуального опыта [Попова, 2009; Стернин, 1979]. Данная модель концепта позволяет представить его как сложную, динамическую структуру, сочетающую устойчивость и изменчивость. Выделение ядра и периферии помогает понять, как формируется и функционирует концепт в сознании человека. Их подход оказал значительное влияние на развитие когнитивной лингвистики и лингвокультурологии, стимулируя дальнейшие исследования в области концептуального анализа.

Таким образом, все аспекты концепта невозможно исследовать, опираясь исключительно на лингвистический анализ. Для более полного и глубокого понимания концепта необходимо учитывать не только его языковое выражение, но и ментальную репрезентацию. Такой подход позволяет изучить семантику ключевого слова, выражающего концепт, и, следовательно, раскрыть совокупность его семантических признаков.

С учетом специфики поставленных задач в данной работе на наш взгляд, модель, представленная З.Д. Поповой и И.А. Стерниным, представляет собой удобный инструмент для анализа концептов, позволяет выявить их ключевые признаки и подчеркивает важность культурного контекста для формирования и интерпретации концептов.

1.2. Язык мультфильма как особый тип дискурса

В последние десятилетия лингвистическая наука претерпела значительную трансформацию и перешла от структуралистского изучения языка как закрытой системы знаков к антропоцентрической парадигме. В центре внимания исследователей оказалась живая коммуникация, рассматриваемая во всей полноте её связей с человеческой деятельностью. Ключевым понятием этого подхода стал термин «дискурс». В современной лингвистической парадигме теория дискурса занимает положение одного из наиболее динамично развивающихся направлений, характеризующихся многообразием теоретических подходов к анализу языковых явлений [Алифиренко, 2005; Арутюнова, 1990; Гусаренко, 2007; Демьянков, 2007; Карасик, 2004; Кубрякова, 2000; Макаров, 2003; Манаенко, 2009; Степанов, 1998].

Согласно классическому определению Н.Д. Арутюновой, дискурс представляет собой «текст, погруженный в жизнь» [Арутюнова, 1990: 137]. Это сложное коммуникативное явление, которое не ограничивается лингвистическими единицами, а включает в себя широкий спектр экстралингвистических факторов: фоновые знания о мире, прагматические

установки, цели адресанта и психологические особенности восприятия адресата.

В лингвистике дискурс принято рассматривать как частную категорию по отношению к глобальному понятию «текст». Такое соотношение позволяет проводить типологизацию дискурсов, выделяя их научные, политические, художественные или фармацевтические разновидности. Практика исследований демонстрирует, что дискурс обладает многомерным набором семантических и прагматических признаков, формирующих подвижное концептуальное поле.

Согласно концепции С.А. Сухих, дискурс относится к эмпирическому уровню, в то время как текст представляет собой теоретическую абстракцию языковой системы. Таким образом, дискурс выступает как первичная семиотическая реальность и ключевое средство репрезентации психики субъекта, являясь одновременно продуктом коммуникативного взаимодействия. К доминантным характеристикам дискурса исследователь относит ситуативность (внешний фактор) и психоэмоциональное состояние участника речи (внутренний фактор) [Сухих, 2004: 12-19]. В обобщенном виде дискурс определяется как уникальное, контекстуально и индивидуально обусловленное символическое событие, выполняющее роль инструмента коммуникации [Там же: 150].

На сегодняшний день наряду с политическим, научным или бытовым наблюдается устойчивый интерес к изучению детского дискурса, что обусловлено необходимостью выявления закономерностей формирования дискурсивной и коммуникативной компетенций в процессе онтогенеза. Данная проблематика получила глубокое освещение в фундаментальных трудах К.Ф. Седова [Седов, 2008, 2016], Е.И. Исениной [Исенина, 2020], А.М. Шахнаровича [Шахнарович, 1999] и др.

У.В. Дидик обозначает детский язык как «особый этап онтогенетического развития речи» [Дидик, 2013: Электронный ресурс]. Автор, опираясь на классификацию А.А. Леонтьева, выделяет фонетический,

грамматический и семантический аспекты её развития, отмечая, что на первом году жизни эволюция языковой личности базируется на дословесной коммуникации.

Продолжая концепцию И.Н. Горелова, в своих исследованиях У.В. Дидик рассматривает «функциональный базис речи» как ключевую информативную систему, обеспечивающую познание реальности и коммуникацию. Он подчеркивает, что данная система локализована в особой семантической зоне, связывающей интеллект и язык. По мнению исследователя, невербальные протознаки, доминирующие в первые два года жизни ребенка, не исчезают с освоением вербального языка, а трансформируются во внутренние структуры сознания. Эти элементы закладывают фундамент «языка интеллекта» – универсально-предметного кода [Дидик, 2013: электронный ресурс]. У.В. Дидик указывает на то, что развитие речи ребенка после года переходит на этап освоения сложных структур: морфологии и синтаксиса. Особую роль автор отводит «морфологическим сверхмоделям», которые стимулируют рост словаря и предикативности, выступающей фундаментом для формирования специфического детского синтаксиса [Там же].

Актуальность изучения дискурса младших школьников, как отмечает У.В. Дидик, обусловлена негативными тенденциями в их речевой практике: активным проникновением лексики со сниженной стилистической окраской (жаргонизмов, вульгаризмов, просторечий). Данный процесс провоцирует деформацию литературных норм, сужение индивидуального тезауруса и общее снижение языковой компетенции учащихся. В системе факторов, формирующих речевую культуру ребенка (семья, школа, литература, общение со сверстниками), особая роль принадлежит средствам массовой информации. В частности, телевидение как наиболее доступный и массовый медиаресурс оказывает детерминирующее влияние на формирование не только ценностных ориентаций подрастающего поколения, но и их лингвистического облика [Там же].

Своеобразие детского дискурса определяется не тематикой, а характеристиками его носителя и особым способом организации речи. Этот тип коммуникации служит инструментом трансляции детской картины мира, где антропоморфизм и сказочная условность преобладают над реализмом. Важным фактором формирования цельности текста в детском возрасте выступает визуальный ряд: иллюстрация или анимационный фрагмент становятся тем внешним стимулом, который позволяет ребенку воспринимать и воспроизводить информацию как смысловое единство. Для понимания структуры такой речи удобно использовать подход Ш. Балли, разделяя её на диктум (содержательное ядро ситуации) и модус (личное, оценочное восприятие ребенка) [Балли, 1955].

Исследование языка мультфильма в рамках дискурсивного анализа дает возможность обнаружить скрытые культурные реалии и ценностные доминанты, закодированные на разных уровнях текста. Анимация в данном контексте понимается как инструмент социальной коммуникации, способный не просто передавать информацию, но и проектировать лингвокультурные представления в сознании аудитории. Будучи детерминированными конкретной культурной средой, мультфильмы отражают актуальную этическую повестку своего времени.

Феномен мультипликационного дискурса отличается значительной структурной сложностью, что обусловило интерес лингвистов к его изучению [Тихонова, 2017; Безрукова, 2013; Кухаренко; Нешкова, 2017, 2017б, 2020]. Существующие в науке подходы к его дефиниции разнятся. Так, согласно концепции Д.А. Кухаренко, мультипликационный дискурс представляет собой «текст, взятый в событийном аспекте мультипликационного фильма» [Кухаренко, 2019: 64]. Его анализ выступает эффективным инструментом декодирования: он позволяет эксплицировать скрытые социальные отношения, стереотипные представления культуры и субъективные смыслы, формирующие картину мира героя или автора.

Е.Г. Нешкова рассматривает мультипликационный дискурс через призму его функциональных возможностей. Опираясь на классическую модель языка, она выделяет такие функции анимации, как:

- эмотивная функция, которая определяет использование техник, формирующих психологическое состояние ребенка;
- аппелятивная и фатическая функции, обеспечивающие прямой контакт со зрителем через вовлечение в сюжет;
- поэтическая функция, которая за счет использования культурного кода и языковой игры делает мультфильм многослойным, привлекательным как для детей, так и для взрослых;
- коммуникативная функция, направленная на реализацию познавательного потенциала;
- метаязыковая функция, помогающая зрителю интерпретировать сложные смыслы [Нешкова, 2017: 153].

Е.Г. Нешкова также указывает на необходимость учета внеязыковых параметров: авторского замысла и специфики восприятия контента адресатом [Там же].

В исследованиях В.О. Безруковой и И.П. Черкасовой описание анимационного дискурса выстраивается на основе методологической схемы институционального дискурса, предложенной В.И. Карасиком. Авторы адаптируют данную модель, выделив ключевые параметры коммуникации:

1) коллективный характер авторства и массовость аудитории (участники);

2) вариативность экранного пространства и времени (хронотоп). Согласно их трактовке, данный дискурс реализует широкий спектр целей – от развлекательных до познавательных, опираясь на ценности общественной морали и используя материал сценариев, мифов и детской литературы. Важной характеристикой, по их мнению, является использование разговорных формул, понятных адресату, что превращает язык анимации в

эффективную знаковую систему для передачи культурных и ценностных кодов [Безрукова, 2013: 285-286].

С ранних лет анимация становится для ребенка значимым источником образцов поведения и культурных эталонов. Результаты влияния мультфильмов на формирование личности можно классифицировать по нескольким функциональным группам:

- расширение понятийного аппарата и знаний об окружающей действительности;
- усвоение этических норм и правил взаимодействия в социуме;
- развитие эстетического восприятия.

В лаконичной и доступной форме анимационный дискурс аккумулирует в себе общечеловеческий опыт и культурное наследие народа [Лалетина, 2009: 144].

Таким образом, мультипликационный дискурс предстает как предельно сконцентрированная модель реальности, в которой языковые средства и визуальные образы формируют особый метаязык. Его изучение позволяет не только анализировать механизмы взаимодействия различных знаковых систем, но и выявлять глубинные когнитивные установки, транслируемые аудитории через призму анимационной условности. Реализация подобных установок становится возможной благодаря тому, что современный мультипликационный дискурс представляет собой сложное, многоуровневое коммуникативное пространство на стыке различных семиотических систем. Его уникальность в ряду других медиатекстов обусловлена особой структурой коммуникативного акта, в основе которой лежит специфическое для анимации художественное моделирование реальности

Являясь особой разновидностью медиадискурса, анимация обладает фундаментальной характеристикой поликодовости (или креолизованности) [Максименко, 2012]. В отличие от монокодовых текстов, где смысл передается исключительно через графему или фонему, в

мультипликационном дискурсе информационная и эстетическая нагрузка распределена между такими каналами, как:

– лингвистический (вербальный) канал, который включает в себя звучащую речь персонажей (диалоги, монологи), закадровый текст нарратора, а также письменные вкрапления непосредственно в кадре (афиши, письма, заголовки);

– семиотико-визуальный канал, охватывающий облик персонажей, их телодвижений (мимика, жесты), цветовое решение пространства, освещение и динамику перемещений;

– аудиальный (невербальный) канал: музыкальное сопровождение, задающее эмоциональный тон, а также система антропогенных и природных шумов (спецэффектов).

Они в совокупности создают синтетический текст, который обладает большей плотностью смыслов, чем любой из его компонентов в отдельности. Однако наиболее существенная черта, отличающая анимационный дискурс от классического кинодискурса, заключается в его абсолютной искусственности. Если в игровом кино камера, как правило, фиксирует объекты существующей действительности (даже при наличии декораций и грима), то «мультипликация не копирует реальность и в силу этого не дает точного слепка реального движения» [Асенин, 1986: 23]. В языке мультипликационного фильма практически отсутствуют случайные, фоновые знаки. Любая деталь – от тембра голоса героя до формы облака или оттенка травы на заднем плане – является результатом осознанного выбора автора. Такая плотность значимых элементов приводит к тому, что каждый речевой оборот, жест или звуковой нюанс неизбежно работают на глобальную цель: концептуализацию мира, т.к. «фантазия художника тоже опирается в своем полете на существующие в действительности формы и процессы» [Там же: 23].

Рассматривая состав участников мультипликационного дискурса, Л.С. Елагина выделяет две ключевые группы: адресантов и адресатов. Автор

подчеркивает, что субъект порождения смыслов в данном случае носит характер «множественного агента» [Елагина, 2022: 3], поскольку создание картины обычно предполагает интеграцию усилий сценаристов, режиссеров, художников и других специалистов. Несмотря на теоретическую возможность единоличного авторства, исследователь классифицирует его как исключение из правил. Адресат же рассматривается автором как совокупный зритель, обладающий высокой степенью дифференциации.

На наш взгляд, наряду с коллективным адресантом и реципиентом, фундаментальную роль в структуре мультипликационного дискурса играет персонаж, рассматриваемый как виртуальный субъект речи. В рамках дискурсивного пространства он функционирует как автономная единица, обладающая уникальным речевым портретом. Несмотря на онтологическую искусственность, персонаж наделяется индивидуальным идиолектом и специфическими экспрессивными характеристиками. Именно его речевая деятельность выступает ключевым инструментом самопрезентации и средством реализации прагматических задач внутри художественного мира.

Одной из наиболее значимых прагматических особенностей анимации в её современном состоянии является ориентация как детей, так и на родителей [Там же: 4]. Современные анимационные проекты (особенно полнометражные) представляют собой многослойные сообщения, использующие метод двойного кодирования. Это позволяет авторам вести одновременный диалог с разновозрастной аудиторией.

В эксплицитном (нижнем) уровне, ориентированном на детское восприятие, превалирует событийный ряд, динамизм, яркая визуализацию и прямолинейность сюжета. Лингвистическое наполнение характеризуется доступностью, высокой степенью эмоциональности и опорой на базовые лексические пласты. Этот слой отвечает за формирование у ребенка первичных концептов и этических категорий.

Имплицитный (верхний) слой, адресованный взрослому зрителю, насыщен интертекстуальными связями, скрытыми аллюзиями на актуальные

социально-политические события и культурные прецеденты. В нем активно используется ирония, сарказм, языковая игра и сложные смысловые инверсии.

Такая бинарная структура делает мультипликационный дискурс уникальным инструментом языковой концептуализации. Он одновременно служит механизмом социализации для детей, закладывая основы их картины мира, и пространством интеллектуальной рефлексии для взрослых, позволяя им взглянуть на привычные социальные установки через призму деконструкции и игры.

В ходе создания произведений анимационного кино основополагающее значение имеет психо-когнитивный аспект развития ребенка. С.В. Асенин пишет, что мультфильмы «поучительны в лучшем смысле, учат и воспитывают без назиданий всем своим образным художественным строем» [Асенин, 1974: 209-210]. Мультипликационные фильмы обладают серьезным развивающим потенциалом и во многом способствуют эффективному воспитанию подрастающего поколения. По справедливому замечанию С.В. Асенина, юный зритель инстинктивно отвергает снисходительную тональность. В основе интереса ребенка к искусству лежит попытка самостоятельной интерпретации реальности [Там же: 210]. Со стороны ребенка для успешного освоения материала требуется высокая степень концентрации внимания, умение соотносить текстовую составляющую с динамической визуальной картинкой, а также способность полноценно понимать логику повествовательного нарратива. Все это находит свое прямое отражение в специфических жанровых и стилистических характеристиках мультипликационного кино.

Фундаментом кинотекста любого мультипликационного фильма является разговорный язык, что считается его важной жанровой особенностью. Согласно определению, которое дает И. Арнольд, разговорная лексика представляет собой язык повседневного бытового и делового общения, который при этом остается наиболее близким к существующим

нормам книжной речи [Арнольд, 2002: 276]. Чтобы обеспечить эмоциональную вовлеченность и удержать внимание зрителя, сценаристы стремятся к тому, чтобы анимационное действие было максимально приближено к реальности и выглядело правдоподобно. Именно поэтому в репликах персонажей часто встречается разговорная лексика, благодаря которой герои становятся узнаваемыми и похожими на реальных людей.

В анимации также активно применяется общеупотребительная лексика – тот пласт слов, который не имеет каких-либо внешних (экстралингвистических) причин, способных ограничивать его свободное функционирование в языке. Это делает язык мультфильма доступным и понятным для самого широкого круга зрителей.

Важнейшим элементом структуры анимационного кинотекста признаются также музыкальные и песенные вставки [Асенин, 1974: 152]. Благодаря им фильм обретает необходимую динамику, дополнительную экспрессию и художественную образность. Следует подчеркнуть, что песенные партии персонажей, как правило, отличаются простотой грамматических и смысловых конструкций, что делает их легко запоминающимися для целевой аудитории.

Еще одной значимой характеристикой, присущей именно детской анимации, является систематическое использование лексических и ситуативных повторов. Данный прием позволяет реализовать целый спектр задач: он способствует более эффективному запоминанию имен героев, текстов песен и ключевых сюжетных эпизодов. Кроме того, повторы формируют особый внутренний ритм произведения, придавая сценарию необходимую легкость и динамичность [Макарова, 2013: 175].

Анализируя текст с точки зрения стилистики, необходимо уделить особое внимание средствам художественной выразительности. Примечательно, что для диалогов в мультипликации не характерно избыточное использование сложных стилистических тропов и фигур. Такая избирательность авторов напрямую продиктована психокогнитивными

особенностями развития ребенка и спецификой его мировосприятия. Для детей младшей возрастной группы чрезмерное обилие сложных средств эмоционально-образной выразительности может стать барьером, затрудняющим понимание сюжета. В то же время такие приемы, как эпитеты, сравнения и олицетворения, воспринимаются детским сознанием без особых затруднений [Макарова, 2013: 177].

Эпитеты в данном контексте рассматриваются как лексико-семантические тропы, которые не всегда имеют метафорическую природу, но обязательно содержат в себе эмотивные и экспрессивные коннотации, через которые транслируется авторское отношение к объекту [Арнольд, 2002: 68]. В свою очередь, сравнение интерпретируется как стилистическое средство, которое представляет собой сопоставление образов на основе их общего признака. Использование эпитетов и сравнений позволяет авторам создать максимально точный и понятный портрет персонажа, в то время как приемы олицетворения воспринимаются детьми буквально, что соответствует их возрастной логике.

Таким образом, можно утверждать, что как структурно-композиционные параметры анимационного произведения, так и специфические средства вербализации сценария имеют двоякую обусловленность. С одной стороны, они жестко детерминированы психологическими характеристиками аудитории, а с другой – направлены на эффективную реализацию воспитательной, развивающей и рекреативно-развлекательной функций в их неразрывном единстве.

1.3. Лингвокультурологический потенциал мультипликации

Как отмечалось выше, современная лингвистическая наука характеризуется доминированием антропоцентрической парадигмы, в центре внимания которой находится человек как носитель языка, культуры и особого типа сознания. В рамках этого подхода язык рассматривается не как изолированная система знаков, а как конститутивное свойство человека,

инструмент его познавательной деятельности и средство фиксации культурного опыта. Исследование мультипликационного дискурса в данном контексте представляется чрезвычайно актуальным, так как анимация является уникальным пространством моделирования действительности, отражающим особенности национального сознания и культуры.

Любое мультфильм, независимо от его жанровой принадлежности, ориентировано на репрезентацию человеческого опыта. Даже в тех случаях, когда главными героями выступают антропоморфные животные или неодушевленные предметы, их речевое поведение, система ценностей и эмоциональные реакции полностью детерминированы человеческими моделями мира. Анимационный дискурс, таким образом, становится «зеркалом», в котором отражается национальный менталитет и когнитивные установки социума.

Лингвокультурологический потенциал анимации обусловлен тем, что мультфильмы «проектируют в сознании детей культурно-заданные сценарии, структурируя отношения детей с социальным миром, и содержат определенные предписания для социализации, влияя на формирование идентичности» [Дидик, 2013: электронный ресурс]. Это создает эффект глубокого погружения в культурную среду. Мультипликаторы, представляющие разные страны, стремятся акцентировать внимание на собственном уникальном стиле при моделировании образов. Каждый мультипликационный персонаж по своей сути выступает как полномочный представитель культуры своей страны. Главный герой произведения, как правило, оказывается в центре сложных ситуаций, преодолевает сопротивление врагов и в итоге выходит победителем, что позволяет ему завоевать искреннюю симпатию аудитории, стать для детей кумиром и позитивным примером для подражания. Принимая во внимание этот факт, создатели анимации стараются подбирать для своих работ образцовую литературную основу. Чаще всего в этом качестве выступают сказки, народные поверья, древние легенды и иные формы фольклорного творчества.

Тем не менее, для получения положительного результата основой мультипликационного фильма должен стать детально разработанный и драматургически полноценный сценарий [Там же: 147-148]. Кроме того, анимация аккумулирует в себе «культурный фон» эпохи: в ней находят отражение речевые клише, прецедентные феномены, актуальные социальные стереотипы и аксиологические (ценностные) доминанты.

С точки зрения когнитивной лингвистики процесс восприятия мультфильма ребенком или взрослым – это процесс декодирования культурных концептов. Мультипликатор, выступая в роли транслятора смыслов, «упаковывает» сложные этические и культурные категории (добро, зло, семья, родина, справедливость) в доступные вербальные и визуальные образы. Таким образом, анимация становится важнейшим инструментом формирования языковой личности, способного считывать культурный код нации.

Согласно концепции Е.С. Елагиной, мультипликационный дискурс, подобно иным дискурсивным форматам, выступает инструментом экспликации определенных ценностных систем [Елагина, 2022]. Данный процесс реализуется через оценочные суждения, облеченные как в вербальную, так и в невербальную формы. В своих исследованиях Е.С. Елагина классифицирует ценностное содержание мультфильмов, ориентированных на развитие и социализацию адресата [Там же: 5]:

– утилитарные ценности, которые способствуют освоению прикладных и естественнонаучных знаний, необходимых для повседневной жизнедеятельности (например, правила гигиены или дорожного движения);

– моральные ценности, формирующие этический фундамент личности через усвоение норм межличностных отношений и базовых понятий о добре и зле (уважение к родителям, порицание жадности);

– духовные ценности, репрезентирующие фундаментальные нравственные и религиозно-этические категории, такие как любовь, верность, честность и преданность;

– идеологические ценности, отражающие социальные установки и программы конкретной эпохи (в качестве примера Е.С. Елагина приводит образ пионеров в мультфильме «Чебурашка и Крокодил Гена», транслирующий задачи и обязанности данной социальной группы).

В мультфильмах, которые имеют только развлекательную цель, Е.С. Елагина выделяет другие ценности:

– утилитарно-материальные ценности, связанные с эксплуатацией природных ресурсов для удовлетворения индивидуальных потребностей;

– социальные ценности, представляющие собой одобряемые большинством жизненные идеалы и стандарты успеха;

– гедонистические ценности, в рамках которых приоритетной целью человеческого существования провозглашается получение наслаждения [Елагина, 2022: 5].

Наряду с этим Ю.С. Елагина выделяет прецедентные тексты как одну определяющих характеристик, формирующих уникальность анимации [Елагина, 2022: 7]. А.Е. Супрун называет данное явление текстовыми реминисценциями, которые представляют собой «осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста» [Супрун, 1995: 17]. Например, в мультфильме «Конек-горбунок» прецедентность реализуется через цитирование классических фольклорных зачинов и характеристик, типичных для структуры народной сказки:

(1) [Закадровый голос]: *За горами, за лесами, за широкими полями, против неба на земле жил старик в одном селе* [«Конек-горбунок»: 0:53-1:09];

(2) [Закадровый голос]: *У старинушки три сына: старший умный был детина, средний сын – и так и сяк, младший вовсе был дурак!* [«Конек-горбунок»: 1:10-1:27];

(3) [Закадровый голос]: *Буйну голову сберечь* [«Конек-горбунок»: 7:35-7:40].

Для носителя русской лингвокультуры эти выражения являются культурным кодом, который активизирует пласт фоновых знаний о русском фольклоре. Сюда же можно отнести и имена, имеющие славянское или русское происхождение: Добрыня, Забава Путятична, Любава, Аленушка (Алена), Змей Горыныч, Баба-Яга, которые являются говорящими, указывают на характер героев и происхождение (например, Горыныч обитал в горах, или же, по другой версии, извергал огонь и мог сжечь все на своем пути; фамилия Муромец указывает на родину богатыря Ильи и т.д. – Г.К.), а также упоминание князя Владимира Красно Солнышко, Снегурочки, персонажей сказок А.С. Пушкина и т.д. В мультсериале «Смешарики» встречаются аллюзии на произведения Ф.М. Достоевского, фильмы А. Тарковского и исторические факты (например, эпизоды, отсылающие к эпохе великих географических открытий). В зарубежной анимации, например, в «Шреке» (DreamWorks), прецедентность строится на деконструкции классических европейских сказок (Шарля Перро, братьев Grimm), что отражает западную традицию постмодернистской иронии над канонами. Такие художественные приемы позволяют анимации выполнять функцию сохранения и воспроизводства коллективной памяти народа.

На наш взгляд, отправной точкой, формирующей вектор лингвокультурной направленности и настраивающей адресата на восприятие определенных культурных кодов, служит название мультфильма. Популярность и эффективность мультипликационного фильма определяется не только его интересным сюжетом, занимательным аудиосопровождением или яркой экранизацией, но и содержательным и оригинальным заголовком, способным привлечь внимание юного зрителя. Как утверждают психологи, более 80 % читателей и зрителей акцентируют внимание на заголовках при выборе объекта чтения или просмотра.

Заглавия и заголовки стали предметом исследования в трудах многих известных ученых – И.В. Арнольда [Арнольд, 2002], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1992, 1999], Л.Г. Бабенко [Бабенко, 2006], З.Я. Тураевой [Тураева, 1986] и некоторых других. Значимость заголовка определяется тем, что он выступает источником первичной информации о содержании именуемого им произведения (текстового, мультипликационного и пр.), представляет собой концентрированную, лаконичную форму его основной идеи. Заголовок – это не простое название какого-либо текста, фильма, проекта и т.д., а сложная конструкция, которая синтезирует в себе оригинальное звучание и глубокое содержание, транслирующее максимально сжатую, но емкую информацию об объекте именованного. При этом заголовок в большинстве случаев бывает полисемантическим и имплицитно в себе много вариантов его интерпретации, что привлекает внимание потребителя и одновременно желание уточнить, какие же его предположения, вызванные названием, подтвердятся после прочтения или просмотра произведения. Этим фактом обосновывается и другое свойство заголовка – его знаковая природа. По верному замечанию И.А. Ручьевой, с позиции лингвистики заголовок представляет собой имя текста (как и любого другого произведения. – К.Г.), а с позиции семиотики – это первый знак текста [Ручьева, 2012: 5].

По мнению некоторых современных исследователей, удачно выбранный заголовок изначально обеспечивает успех любого произведения, творческого проекта и т.п. [Петрова, 2009: 35-41]. Когда ребенок видит или слышит на экране заголовок мультипликационного фильма, в его сознании формируется определенное отношение к нему, исходя из чего он «принимает решение» (как осознанно, так и на бессознательном уровне) посмотреть или не посмотреть его. Именно поэтому заголовок мультфильма должен быть не только интересным, но и интригующим, как, например, «Ну, погоди!» (1969), «Приключения Незнайки и его друзей» (1971–1973), «Приключения красных галстуков» (1971) и т.д.

При вербализации заголовка «Ну, погоди!», употребляемого не только в качестве названия, но и часто звучащего в контексте сюжета мультипликационного фильма, немаловажную роль играет его интонационное оформление, содержащее в себе угрозу-предупреждение и одновременно обуславливающее приключенческий характер объекта именованного. Этой фразой один из главных персонажей – волк угрожает другому главному персонажу – зайцу. При этом важно заметить, что только в русской лингвокультуре фраза «Ну, погоди!» звучит как угроза-предупреждение, что выражается не только интонационно, но и графически (пунктуационно) – с помощью восклицательного знака. Сказанное подтверждается при рассмотрении фразы-заголовка «Ну, погоди!» в сравнительном соотношении с другими лингвокультурами. Так, например, в адыгской языковой картине мира точный эквивалент анализируемой фразы звучит как «Зэ, умыпIащIэ!» – букв. «Погоди, не торопись!». Как заметно даже из перевода, здесь не наблюдается той тональности и семантики, которые присутствуют в русском варианте. Для внесения в высказывание угрозы или предупреждения есть необходимость его перестройки с введением новых элементов: фраза «УмыпIащIэ уэ!» – букв. «Погоди ты!» уже содержит определенную долю угрозы (скорее – предупреждение), после которой обязательно наступит потенциальное возмездие, месть, наказание и т.п., однако и в данном случае она менее экспрессивна и эмоциональна по сравнению с русским звучанием.

В заголовке «Ну, погоди!» концептуализирована не только национально маркированная прямая семантика, характеризующая русскую лингвокультурную традицию, но и само название целиком символизировано и представляет собой метонимию, соотносимую с одним из главных персонажей мультипликационного фильма – волком. Устный опрос о мультипликационном фильме «Ну, погоди!» (по вопросам: Сюжет произведения? Герои? Действия?), проведенный нами в 2020 году в дошкольных и средних образовательных учреждениях города Нальчика

Кабардино-Балкарской Республики среди 200 детей в возрасте от 3 до 10 лет, позволил выявить, что 73,3 % от числа опрошенных фразу «Ну, погоди!» ассоциируют с одним из героев мультфильма – волком, который многократно произносит ее по ходу сюжета. Со слов большинства детей, сюжет мультфильма основан на том, что «Ну, погоди» (т.е. волк. – К.Г.) постоянно гонится за зайцем, а заяц, будучи умнее его, убегает от него. Кроме всего обозначенного, жесткая и гневно звучащая фраза-заголовок «Ну, погоди!» соотносится с коварным образом волка и его хищническим характером. Таким образом, в сознании детей в заголовке «Ну, погоди!» концептуализируются понятия «угроза», «страх», «гнев», «волк», «опасность», «приключение» и т.д. При этом обозначенный набор понятий в перечисленном составе концептуализируется именно в рассматриваемом заголовке, а шире – в русской лингвокультуре, в рамках которой создано именуемое данным заголовком мультипликационное произведение.

По верному замечанию некоторых современных исследователей, потенциальному потребителю (читателю или зрителю) достаточно полторы-двух секунд для знакомства с предлагаемым материалом (публикация, фильм, мультипликационный фильм и т.п.) посредством просмотра его заголовка [Ручьевая, 2012: 3].

Названия большинства русских мультипликационных фильмов носят знаковый характер и содержат не только информацию о сюжете произведения, но и концептуализируют в себе понятия и феномены, являющиеся неотъемлемыми составляющими национальной лингвокартины мира. Например, в заголовке четырехсерийного мультипликационного цикла «Домовенок Кузя» (1984–1987) концептуализирована славянская мифология. *Домовенок* – уменьшительно-ласкательная форма слова «домовой». Как свидетельствует название мультфильма, сюжет произведения национально маркирован и отражает славянскую, в частности, русскую лингвокультурную традицию. Домовой – это один из положительных персонажей славянской мифологии, так называемый добрый дух, охраняющий покой в доме,

помогающий домочадцам жить дружно и в достатке. Согласно древним мифическим представлениям, домовый управлял другими домашними духами – Банным, Овинным, Дворовым и др. [Забытые Боги древних славян: электронный ресурс].

В сюжете рассматриваемого мультипликационного фильма разворачивается заявленная в его заглавии лингвокультурная традиция посредством введения других персонажей из славянской мифологии и фольклора – Баба Яга, Водяной, Леший (внук лешего Диодоха), Русалка. Таким образом, в первой части заголовка «Домовенок Кузя» (вторая часть – имя собственное) концептуализированы фольклор и мифологические представления славянских народов, в частности – русского этноса. Аналогичная концептуализация славянских мифо-фольклорных традиций и мотивов наблюдается и в некоторых других заголовках – «Последняя невеста Змей Горыныча» (1978), «Уважаемый леший» (1988), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006) и др. благодаря присутствию в них этноспецифичных маркеров «Змей Горыныч» (персонаж из русского фольклора) и «леший» (дух-хозяин леса в славянской мифологии).

Особенность заголовков русских мультипликационных фильмов состоит в том, что в большинстве случаев в них концептуализирована лингвокультура народа-создателя путем включения в их состав хотя бы одного национально маркированного элемента. Чаще всего такими элементами выступают русские имена Иван (Иванушка, Ивашка), Аленушка, Василиса, Антон (Антошка), Степан (Степа), Владимир (Вова, Вовка), Илья, Добрыня, Алексей (Алеша), Петр, Феврония как, например, в мультипликационных фильмах «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (1953), «Как Иванушка-дурачок за чудом ходил» (1977), «Ивашка из дворца пионеров» (1981), «Про Ивана-дурака» (2004), «Иван царевич и Серый волк» (2011), «Как Василиса Премудрая с Кощею билась» (1954), «Василиса прекрасная» (1977), «Антошка» (1969), «Дядя Степа милиционер» (1964), «Вовка в Тридевятом царстве» (1965), «Алеша Попович и Тугарин Змей»

(2004), «Добрыня Никитич и Змей Горынич» (2006), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2007), «Сказ о Петре и Февронии» (2017), «Князь Владимир» (2006) и др.

Среди известных проектов, созданных знаменитой советской и российской киностудией «Союзмультфильм», встречаются мультипликационные фильмы, в заголовках которых концептуализирована иноязычная культура. Наглядным примером служит короткометражный мультипликационный фильм «Дюймовочка» (1964), снятый по мотивам одноименной сказки датского детского писателя Ганса Христиана Андерсена. Произведение названо по имени главной героини – маленькой девочки ростом в один дюйм. Как известно, дюйм – это единица измерения длины и расстояния в некоторых неметрических системах измерения; происходит от нидерландского *duim* – «большой палец». Слово введено в русский язык Петром I в самом начале XVIII века. В настоящее время под дюймом подразумевают английский дюйм, равный 2,54 см. [Дюйм: электронный ресурс]. Важным представляется факт, что создатели советского мультипликационного фильма сохранили иноязычный элемент в его заголовке, что не только является прямым свидетельством его иностранного происхождения, но и концептуализирует в себе инокультурную традицию и иноязычную языковую картину мира. Когда ребенок слышит название мультфильма, в его сознании активизируются познавательные процессы, он задумывается о необычном (нерусском) имени девочки, пытается понять этимологию слова *дюйм*, что способствует накоплению новых знаний о мире и расширению индивидуальной концептосферы языковой личности.

В заголовках некоторых русских мультипликационных фильмов наблюдается одновременная концептуализация национальной картины мира и эпохи создания этих произведений. Таковы, например, «Приключения красных галстуков» (1971) и «Ивашка из дворца пионеров» (1981). В этих мультфильмах концептуализирована эпоха существования пионеров и

бурной благородной деятельности пионерских отрядов. При этом следует заметить, что в первом из приведенных названий четко прослеживается одно из доминирующих свойств заголовков – образность. В метонимии «красные галстуки» имплицировано значение «пионеры». Таким образом, в рассматриваемых заголовках концептуализирована информация о том, кто такие пионеры, чем они занимались, в какую эпоху жили и творили. Далее в сюжетах мультипликационных фильмов проясняется, что речь идет именно о Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина – массовой детской коммунистической организации, созданной в СССР в 1922 г., а не о пионере (*англ.* pioneer) – солдате-разведчике или сапере как в англосаксонских странах или не о пионерах в США – первопроходцах, осваивавших новые земли в ходе колонизации Дикого Запада [Пионер: электронный ресурс]. В результате, начиная от заголовков, к концу сюжетов указанных мультипликационных фильмов происходит полная концептуализация в общем плане – русской лингвокультуры и в частности – советской действительности.

В заголовках русских мультипликационных фильмов встречаются случаи концептуализации географических реалий, русской и иностранной топонимики, как, например, в «Бременских музыкантах» (1969), «По следам бременских музыкантов» (1973), «Новых бременских музыкантах» (2000). Как известно, Бремен – город в Германии.

В заголовках «Трое из Простоквашино» (1978–1984), «Вовка в Тридевятом царстве» (1965) присутствуют вымышленные топонимы, которые, несмотря на «нереальность» (вымышленность), все же концептуализируют русскую лингвокультуру. Например, «Простоквашино» по звучанию близко к названиям русских деревень Голицыно, Марьино, Новокосино, Иваново и т.п. А «Тридевятое царство» (или «Тридевятое королевство») – страна чудес и волшебства в русских народных сказках. Приведенные и подобные им ассоциативные корреляции генерируют когнитивные процессы и процесс языковой концептуализации мира в

сознании юных зрителей указанных и других русских мультипликационных фильмов.

Некоторые заголовки (или их отдельные части) имеют интересную грамматическую структуру, образованную путем сложения корней. Подобное оформление позволяет концептуализировать в названии мультфильма главную суть всего произведения. Таковы, например, заголовки известных советских мультипликационных фильмов «Мойдодыр» (1954) и «Доктор Айболит и его звери» (1973). Первый из них состоит из трех самостоятельных элементов «мой» + «до» + «дыр» – в значении «помой что-то тщательно, до блеска, букв. до образования дыры». По сюжету главный герой мультфильма не любит умываться, поэтому от него сбегают все окружающие его предметы – подушка, одеяло, простыня и самовар. Ему противопоставлен образ умывальника по имени Мойдодыр, который любит чистоту и порядок. В заголовке «Мойдодыр» присутствует дидактически направленная повелительная тональность, которая скорее звучит как наставление умываться, соблюдать правила гигиены и т.д.

Во втором из указанных выше заголовков присутствует интересный элемент «Айболит» – имя доктора: «ай» – междометие, выражающее боль + «болит» – в значении «чувствую боль». В данном случае концептуализирована профессия врача и его главное назначение – «устранение, снятие боли».

Итак, заголовки обладают такими свойствами, как знаковость, образность, полисемантичесность, экспрессивность. Благодаря этому в сознании ребенка протекает процесс языковой концептуализации мира, постепенно накапливаются личные, социально-групповые, этнокультурные и универсальные знания о мире, в совокупности своем формирующие в нем одновременно индивидуальную и коллективную языковую личность, представляющую определенное лингвокультурное сообщество.

Этническое своеобразие дискурса, на наш взгляд, поддерживается также за счет обращения словам-реалиям и безэквивалентной лексике. В

рамках мультипликационного произведения они не просто обозначают предметы, но и создают визуально-когнитивное пространство, погружающее адресата в конкретную культурную среду. Например, концепты «изба», «сарафан», «богатырь» или «терем» в отечественной анимации не имеют полных семантических аналогов в иных языках, поскольку за каждым из них стоит сложный ассоциативный ряд и исторический контекст. В цикле полнометражных мультфильмов «Три богатыря» (студия «Мельница») лингвистическое пространство насыщено лексемами «дружина», «князь», «вече», «супостат», упоминаются древнерусские топонимы (в т.ч. и вымышленные); в «Снегурочке» (студия «Союзмультфильм», 1952) упоминается славянское божество плодородия – Ярило Солнце; в классической анимации «Сказка о царе Салтане» (студия «Союзмультфильм», 1984) вербализуются концепты «светлица», «оброк», «град». Эти слова-реалии погружают зрителя в атмосферу Древней Руси.

Подобное встречается и в зарубежной практике. Например, в мультфильме «Тайна Коко» (Pixar) используются испанские реалии (*ofrenda*, *alebrije*), которые сохраняются в переводе для трансляции мексиканского культурного кода, связанного с культом предков.

Употребление таких реалий в речи персонажей позволяет передавать не только внешние атрибуты культуры, но и связанные с ними ценностные установки. Эти лексемы формируют у зрителя национально-ориентированную картину мира, в которой материальные объекты наделяются особым символическим смыслом.

Помимо этого, в сценариях мультипликационных фильмов регулярно используются фразеологические обороты и пословицы. ФЕ характеризуются высокой степенью образности, яркой эмоционально-стилистической окраской. Они выполняют в тексте не только номинативную роль, но и важную оценочную функцию, позволяя герою выразить субъективное отношение к предмету обсуждения или ситуации [Арнольд, 2002: 202]. Фразеологический фонд, включающий в себя пословицы, поговорки,

устойчивые идиомы и афоризмы, также является важнейшим инструментом трансляции национального духа. С точки зрения лингвокультурологии, фразеологизмы «аккумулируют знания культуры и наиболее ярко отражают культурно-исторический опыт народа и особенности развития любого языка» [Богатикова, 2015: 115]. Иными словами, это сгустки народной мудрости, выступающие в роли готовых сценариев поведения и морально-этических оценок.

Например, с помощью фразеологизмов цикл мультфильмов «Три богатыря» транслируют

– архетипические образы былинного богатыря:

(4) [Закадровый голос]: *Рос Алеша не по дням, а по часам* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:53–1:59];

– сакральную связь с землей:

(5) [Илья Муромец]: *Ну, помогай, мать сыра земля* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 2:20–2:24];

– суеверные установки:

(6) [Старушка]: *Не свисти, денег не будет. Примета такая* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 51:44–51:48];

– гендерно маркированные архаизмы:

(7) [Любава]: *Мне уже шестнадцать лет, а я в девках хожу. Того и гляди, старой девой останусь!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 37:38–37:44];

– религиозный код:

(8) [Князь Киевский]: *Вот тебе крест!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 26:12];

– национальный дух:

(9) [Баба-Яга]: *Да, хворью его не возьмешь... Проклятый русский дух!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 44:47–44:51] и др.

Несмотря на юмористический контекст, использование таких оборотов фиксирует построение целостной модели национального мира, в которой переплетены православие, магия, героический эпос и житейская мудрость.

Часто в мультипликационном дискурсе встречаются собственные фразеологизмы и крылатые фразы. Например, в мультфильме «Вовка в Тридевятом царстве» фраза главного героя «И так сойдет!» стала крылатой и символизирует определенное отношение к труду. Такая же ситуация происходит и в мультфильме «Алеша Попович и Тугарин Змей», когда конь Юлий в ответ на нелепые действия других персонажей повторяет «Не смешите мои подковы!». В мультсериале «Маша и Медведь» Маша использует трансформированные фразеологизмы или просторечные обороты, типичные для русского речевого этикета («Вкусновато, но маловато»). Все это делает образы персонажей узнаваемым для носителя языка и транслирует специфический национальный юмор.

Фундаментальной и неотъемлемой составляющей любого сценария для анимационного фильма является юмористический компонент. С.В. Асенин предлагает лаконичное и точное объяснение органичной взаимосвязи комического начала и специфики мультипликации: «Мир комедийно-сатирических образов – это сфера, кровно близкая мультипликации. Заострение, сгущение, преувеличение, уподобление, столь характерные для сатиры, находят в мультипликации необычайно полное и многообразное выражение. Комическое в той или иной форме проникает во все жанры мультипликации» [Асенин, 1986: 34]. В качестве доминирующего лингвистического способа передачи комического эффекта в анимационном дискурсе выступает каламбур, который представляет собой специфическую интеллектуальную игру слов. Е.С. Елагина подчеркивает, что репрезентация идеологического компонента часто сопряжена с сатирической направленностью дискурса. С помощью комических средств создатели мультфильмов отражают актуальные реалии действительности, что, по

мнению автора, особенно характерно для советской мультипликационной школы [Елагина, 2022: 5].

Юмор в мультипликации – это не только развлечение, но и инструмент дешифровки системы «свой/чужой». Каламбур, ирония и сатира требуют от зрителя глубокого владения фоновыми знаниями. Понимание шутки сигнализирует о принадлежности к определенному культурному пространству.

Например, советский мультфильм «Вовка в Тридевятом царстве» строится на окказионализмах и иронии над персонажами из русских сказок:

(10) [Царь]: *Должность у меня такая: только и делай, что ничего не делай!* [«Вовка в Тридевятом царстве»: 4:01-4:07];

(11) [Царь]: *И потом, я ведь не в самом делешний царь, я – сказочный!* [«Вовка в Тридевятом царстве»: 4:13-4:20];

(12) [Вовка]: *Нет, ничего вы не понимаете в царской жизни. Царь! Ха! Хочешь – мороженое! Хочешь – пирожное! А он заборы красит...* [«Вовка в Тридевятом царстве»: 4:35-4:46];

(13) [Вовка] (обращаясь к старухе из «Сказки о рыбаке и рыбке» - Г.К.): *Сначала тебе – корыто, потом тебе – стиральную машинку!* [«Вовка в Тридевятом царстве»: 7:10-7:17];

(14) [Вовка] (обращаясь к Василисам Премудрым, которые устроили «слет» по обмену примудростями – Г.К.): *Эх, вот бы мне тоже бы научиться бы по обмену каким бы бы-нибудь премудростям!* [«Вовка в Тридевятом царстве»: 10:27-10:39].

Русский зритель считывает экзистенциальный юмор и аллюзии на культурные контексты, которые абсолютно непонятны иностранцу без знания лингвокультурологического фона. Юмор здесь часто носит философский, самоироничный характер.

В мультфильме «Алеша Попович и Тугарин Змей» комичным элементом выступает конь Юлий, который является воплощением отрицательно-негативной стороны национальной специфики русского народа

в противовес положительно-позитивной стороны, присущей богатырю Алеше:

– храбрость/ трусость:

(15) Диалог 1:

[Алеша Попович]: *Эх, похоже, он застрял.*

[Конь Юлий]: *Не понял. Погодите-ка. Так вы хотите сказать, что я могу остаток своих дней в этой темной сырой пещере? Так, вот теперь я вам покажу, что такое настоящая паника! Помогите! SOS! Кто-нибудь спасите богатырского коня! Я не хочу умирать!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 33:30-33:52]

(16) Диалог 2:

[Конь Юлий]: *Я тебе удивляюсь. Ты когда-нибудь слышал про тактику, про стратегию? Главное для нас – это наблюдение и выдержка.*

[Алеша Попович]: *Чего тут смотреть-высматривать? И так все понятно: заходим с четырех сторон и....*

[Конь Юлий]: *Мы с Моисеем считаем, что лучшая битва та, которой не было* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 48:35-49:05].

Прикрываясь «статусом» богатырского коня, конь Юлий пытается отправить на разведку других второстепенных героев:

(17) Диалог 3:

[Конь Юлий]: *А это надежно?*

[Алеша Попович]: *Надежно.*

[Конь Юлий]: *Нет, просто мы с тобой должны сохранить себя для подвига, а то глупо будет вот так, погибнуть.*

[Алеша Попович]: *Так, и что же ты предлагаешь?*

[Конь Юлий]: *Ну, пусть первым пойдет кто-нибудь постарше, поопытнее. Что? Я просто забочусь об успехе компании* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 19:27-19:50];

(18) [Конь Юлий]: *Спокойно, Тихон! Щас они тебя спасут. Ну, что вы на меня смотрите? Спасать его кто-нибудь будет?* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 21:52-22:04];

(19) **Диалог 4:**

[Тихон]: *Может быть, ты сам и сходишь?*

[Конь Юлий]: *Хорошо, но в чем же тут логика?*

[Тихон]: *Какая еще логика?*

[Конь Юлий]: *Вот темнота! Все очень просто. Алеша – богатырь. Он главный герой и погибнуть не может. Я – его богатырский конь. Любава – невеста героя, они должны пожениться и все такое. Моисея я не отдам, потому что он мне нравится. Вот и получается: либо ты, либо бабка* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 22:52-23:12].

(20) **Диалог 5:**

[Конь Юлий]: *В мире сейчас все решает дипломатия. Может, стоит поговорить с этими ребятами, найти к ним подход, сыграть на их чувствах?*

[Алеша Попович]: *Ну, хорошо. Тогда ты и иди.*

[Конь Юлий]: *Нет, в этой ситуации должен идти Моисей и Тихон. Моисей не такой вспыльчивый, как я, а Тихона не жалко* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 49:08-49:22];

– сила/ слабость: визуальный ряд демонстрирует, что Алеша несет коня на плече, а не едет на нем.

– упорство, решительность / лень, боязливость:

(21) **Диалог 6:** (столкнувшись с обрывом – Г.К.)

[Конь Юлий]: *Так, моста нет. На ту сторону не перебраться, идем обратно.*

[Алеша Попович]: *Стой, куда? Нету у нас пути обратного.*

[Конь Юлий]: *Пошли, я покажу...* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 18:47-18:53];

(22) **Диалог 7:**

[Конь Юлий]: *Ой, мне нехорошо, я пойду обратно. Давайте все пойдем обратно.*

[Алеша Попович]: *Терпи, Юлий, терпи* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 32:43-32:48];

– коллективизм / индивидуализм: счастье Алеши Поповича заключается в богатырской славе, в признании народом / счастье коня Юлия заключается в материальной выгоде:

(23) Диалог 8:

[Алеша Попович]: *А как же Тугарин Змей? А как же слава богатырская? ... А как же золото?*

[Конь Юлий]: *Кстати, про золото... Здесь вот написано: «Богатым будешь». Так зачем же нам рисковать? Я слышал, что этот Тугарин – серьезный парень. Вдруг я погибну в бою или калекой останусь? Нет, риск, конечно, дело благородное, но ничто так не подчеркнет моего благородства лучше, чем дорогая сбруя да золотые подковы.*

[Алеша Попович]: *Да нет же, Юлий, ты не понял. Суть не просто в золоте, а в том, чтобы люди в нас поверили, понимаешь? Чтобы нас уважали.*

[Конь Юлий]: *Не смешите мои подковы! Ничто так не украшает человека, как толстый кошелек. А вера, уважение, да и любовь тоже приложатся* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 37:38-38:27];

(24) Диалог 8:

[Алеша Попович]: *А как же народ ростовский?*

[Конь Юлий]: *Ха-ха! Не смеши мои... Какой народ? Народ, если я не ошибаюсь, вас на кол хотел посадить!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 55:47-56:12].

Тем не менее конь Юлий не вызывает негативных эмоций. Он является комичным персонажем, который отражает современного русского человека, постепенно отходящего от коллективизма. Это проявляется и в его речевом поведении, полном сленговых оборотов (в отличие от народно-поэтической

лексики, употребляемой остальными персонажами, - Г.К.), и в музыкальном сопровождении:

(25) **Диалог:**

[Алеша Попович]: *А что, Тихон, может песню спеть, настроение поднять? Давай нашу, богатырскую!* – идет музыкальное сопровождение, былинный вокализ.

[Конь Юлий]: *Стоп, стоп, стоп, ребята! Настроения и так никакого нет, а с такой песней и вовсе повеситься можно.*

[Алеша Попович]: *Чем тебе песня не понравилась?*

[Конь Юлий]: *Да разве это песня? Не смешите мои подковы! Щас такого уже не поют. Вот, ловите ритм!* – идет музыкальное сопровождение, гармонично соединяющее народные мотивы и современное звучание [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 17:03-17:43].

В западном мультфильме «Шрек» комизм строится на жесткой сатире над каноническими сказочными образами и массовой культурой потребления. Это юмор деконструкции, понятный обществу, воспитанному на ценностях постмодерна.

Таким образом, мы можем говорить о том, что комплексная лингвокультурологическая маркированность служит фундаментом для выделения уникальных национальных школ анимации, каждая из которых является проводником специфической системы ценностей. Сравнительный анализ позволяет выявить глубокие различия в аксиологических доминантах разных культур.

Механизм трансляции ценностей, как отмечает Е.С. Елагина, часто опирается на «аксиогенные ситуации», которые представляют собой событийные ряды, иллюстрирующие нравственные дилеммы [Елагина, 2022: 5]. Отечественная анимационная традиция исторически базируется на этике солидарности и духовности. В её основе лежат концепты коллективизма, соборности и самопожертвования. Герой русской мультипликации зачастую действует не ради личной выгоды или славы, а ради восстановления высшей

справедливости или помощи ближнему. Здесь доминирует приоритет нематериальных благ над материальными, подчеркивается важность внутреннего преображения героя и его связи с общиной или семьей. Например, в мультфильме «Крокодил Гена» («Союзмультфильм») центральной темой является преодоление одиночества через коллективное строительство «Дома друзей», что подчеркивает значимость социального единства.

Западная (англо-американская) анимационная модель во многом строится на принципах индивидуализма и антропоцентризма. В центре сюжета зачастую находится «Self-made man» – герой, который достигает личного успеха, преодолевая внешние препятствия благодаря своим исключительным качествам и воле. Аксиологический акцент смещается в сторону защиты частных интересов, достижения персональной цели, конкуренции и признания личных заслуг. В мультфильме «Король Лев» («Walt Disney Pictures») Симба должен не просто восстановить справедливость, а осознать свое законное место в иерархии («найти себя»). В «Кунг-фу Панде» («DreamWorks») основной акцент сделан на вере в собственные уникальные силы: «Секретного ингредиента не существует, есть только ты». Прагматизм и ориентация на успех здесь выступают как положительные, социально одобряемые качества.

Иерархия ценностей, представленная в мультипликационном дискурсе, также варьируется в зависимости от культурного кода. Например, в восточной модели концепт «семья» трактуется как неразрывный союз поколений, где ключевыми ценностями выступают почтение к старшим и преемственность традиций. В работе Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками» («Studio Ghibli») спасение родителей является главной мотивацией героини, а уважение к старшим (даже к антагонистам вроде Юбабы) прописано в речевом этикете и поведении.

В отечественной традиции акцент смещается на жертвенность, верность и защиту «домашнего очага» как сакрального пространства. В

полнометражном мультфильме «Сказ о Петре и Февронии» (студия «ВВЕРХ») семья представлена как духовный союз, основанный на терпении и преданности. В классическом мультфильме «Василиса Микулишна» (студия «Союзмультфильм») идея семейной верности и готовности жены на подвиг ради спасения мужа отражает древние архетипы славянской культуры.

Национальный характер также ярко проявляется в концепте «герой» и его «поведенческом сценарии» в ситуации кризиса. Для западной (англо-американской) модели характерна стратегия активного развития. Герой – это индивидуалист, который добивается цели через силовое доминирование, технологическое превосходство или исключительные личные способности. Например, персонажи «Суперсемейки» или «Мстителей» решают конфликты в ходе открытого противостояния, где победа трактуется как триумф личной воли и силы. Конфликт здесь часто носит внешний характер и завершается физическим устранением угрозы. В восточнославянской фольклорной модели анимация опирается на народную сказку, где герой часто выбирает путь «несилового» решения. Ключевыми качествами становятся смекалка, хитрость, милосердие к врагу и следование моральному закону, за что герой получает помощь «чудесных сил». В мультфильме «Иван Царевич и Серый Волк» или классическом «Летучем корабле» успех героя обусловлен не его мускульной силой, а его добротой (помог зверям, накормил странника). Помощь приходит как вознаграждение за этический выбор. Герой часто проявляет милосердие даже к противнику, что отражает христианские и гуманистические корни лингвокультуры.

Таким образом, мультипликационный текст выступает не только как средство развлечения, но и как сложный лингвокультурологический транслятор. Это мощный инструмент лингвокультурной трансляции, который через систему образов, специфическую лексику и ценностные оппозиции формирует мировоззрение личности. Национально-культурная специфика мультфильма, проявляющаяся на всех уровнях текста – от

заголовка и лексического состава до композиционного построения сценария – делает его ценным объектом для лингвистических и культурологических исследований.

Выводы

Проведенный анализ теоретических подходов подтверждает, что современная лингвистическая наука окончательно закрепились в рамках антропоцентрической парадигмы, где ключевым объектом изучения становится концепт.

При определении сущности концепта мы разделяем позицию когнитивистов (Е.С. Кубрякова, А.П. Бабушкин, В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин), рассматривая его как ментальную единицу. Однако лингвокогнитивный и лингвокультурный подходы не являются взаимоисключающими.

В вопросе внутренней организации лингвокультурных единиц мы опираемся на теоретические разработки З.Д. Поповой и И.А. Стернина, Выделение ядерных и периферийных зон видится нам наиболее полным для описания структуры концепта. Также важным представляется суждение Е.С. Кубряковой, что концепт обладает устойчивым ядром и гибкой, изменчивой периферией. Это дает возможность анализировать не только зафиксированные значения, но и живые процессы языка в изучаемом нами дискурсе.

Дискурс в рамках настоящего исследования понимается как «текст, погруженный в жизнь». Он не только отражает лингвистические закономерности, но и выступает ключевым инструментом репрезентации психики субъекта и его взаимодействия с миром. В этом ракурсе детский дискурс выделяется как особый этап онтогенеза, базирующийся на формировании универсально-предметного кода. Под дискурсом мы также подразумеваем «речь, наделенную социокультурным измерением, или язык, преобразованный говорящим субъектом и включенный в конкретный

социокультурный контекст» [Философия. Энциклопедический словарь: электронный ресурс].

Понимание дискурса, с одной стороны, в качестве текста, с другой – в качестве речи, языка актуализировано в нашем исследовании природой мультипликационного фильма, структурированного по типу креолизованных текстов, интегрирующих в себе не только вербальные, но и невербальные (видеоряд, аудиосопровождение, анимации, картинки и т.п.) средства.

Ключевой отличительной чертой мультипликационного дискурса является смысловая нагруженность: в силу искусственной природы мультипликации каждый элемент кадра и речевой нюанс персонажа являются результатом осознанного авторского выбора, направленного на концептуализацию мира.

Структура мультипликационного дискурса определяется взаимодействием автора и зрителя. Ключевой прагматической характеристикой современного анимационного фильма является стратегия «двойного адресата». Это позволяет анимационному дискурсу функционировать как многослойное сообщение, одновременно транслирующее доступные смыслы детской аудитории и сложные концептуальные пласты взрослым реципиентам. Фундаментальную роль в структуре анимационного дискурса, на наш взгляд, играет также персонаж, который функционирует как самостоятельная единица со своим уникальным речевым портретом. Именно через речевую деятельность персонажа репрезентируется картина мира.

Статус ребенка как приоритетного зрителя анимационного дискурса определяет его глубокую психологическую и лингвистическую специфику. В отличие от взрослых, дети склонны к «полному погружению» в экранную реальность, что превращает анимацию в мощный инструмент социализации и трансляции культурных ценностей. Успешность этой коммуникации базируется на синтезе качественной литературной основы (фольклора, сказок) и лингвистической доступности. Использование разговорной и

общеупотребительной лексики в репликах персонажей позволяет не только сделать вымышленный мир правдоподобным и узнаваемым для ребенка, но и сформировать живой речевой портрет героя как носителя национальной культуры. В итоге анимационный фильм функционирует как неназидательная образовательная модель, в которой естественность языка и глубина художественного образа обеспечивают эффективное освоение ребенком социального и языкового опыта.

Мультипликационный дискурс является уникальным коммуникативно-социальным феноменом, обладающим мощным лингвокультурным потенциалом. Он выступает не только как средство развлечения, но и как механизм трансляции национального кода, формирующий у зрителя целостную и национально-ориентированную картину мира. Центральную роль в этом процессе играют заголовки мультфильмов. Будучи «первым знаком» текста, название не просто именуется произведение, но и задает определенный культурный вектор восприятия. На примере фразеологизированного названия «Ну, погоди!» доказано, что в нем заложены специфические для русской лингвокультуры смыслы угрозы-предупреждения и азарта. Сравнительный анализ показывает, что подобные концепты обладают высокой степенью лингвоспецифичности: при переводе на другие языки (например, кабардинский) утрачивается уникальная экспрессия и эмоциональный накал, что подтверждает неразрывную связь мультфильма с национальным сознанием.

Лингвокультурный потенциал анимационного текста во многом детерминирован его языковыми особенностями. В первую очередь это безэквивалентная лексика и слова-реалии, которые создают специфическое визуально-когнитивное поле, транслируя через материальную культуру глубокие ценностные установки, такие как сакральность дома и связь с корнями. Затем следуют фразеологизмы и устойчивые обороты. Они функционируют как аккумуляторы исторического опыта, предлагая ребенку готовые сценарии поведения и этические ориентиры. И, наконец,

прецедентные тексты, которые формируют современный речевой этикет и национальный юмор.

Комическое в мультипликационном дискурсе выходит за рамки развлекательной функции, превращаясь в стратегический инструмент дешифровки культурных кодов и трансляции идеологических установок. Оно выступает своеобразным фильтром «свой/чужой»: понимание иронии, каламбуров и аллюзий (например, превращение пушкинского «корыта» в «стиральную машину» в «Вовке в Тридевятом царстве») требует глубоких фоновых знаний, что делает юмор механизмом сплочения национальной лингвокультуры.

Различия в национальном характере также определяют поведенческий сценарий героя в кризисной ситуации. Если западная модель ориентирована на индивидуализм и активное подавление угрозы через физическую силу, то восточнославянская предлагает «несиловое» решение конфликта. Успех героя здесь становится результатом не мускульной силы, а милосердия, смекалки и доброты, за которые он получает помощь свыше.

Таким образом, анимационный дискурс, являясь системой трансляции поликодовых сообщений, создает необходимый фундамент для дальнейшего практического анализа лингвистических особенностей конкретных произведений мультипликации.

Глава 2. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ДИСКУРСЕ

2.1. Мультипликационный дискурс как репрезентант определенной эпохи и культуры

В большинстве мультфильмов прослеживается отпечаток соответствующей социальной эпохи, поэтому они обладают актуальными для конкретного исторического периода культурными ценностями, поскольку «...визуальный ряд мультипликационного сериала может содержать в себе изображения различных городов, стран и континентов и тем самым давать маленьким зрителям представление о географии мира» [Нешкова, Олизько, 2017б: 55]. «Высокая восприимчивость детского сознания к элементам мультипликации способствует легкому усвоению транслируемого с экрана дискурса – как социального, так и культурного» [Дидик, 2013]. Будучи уникальным коммуникативно-социальным феноменом, мультипликация способна транслировать в сознание ребенка информацию о ценностных ориентациях мира, а также проецировать его внимание на языковой картине мира отдельного культурного сообщества. Мультипликационные фильмы выступают носителями определенной культурной среды и конкретного времени нации, в которых они созданы. Например, на разных уровнях трехсерийного мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» («Трое из Простоквашино», «Каникулы в Простоквашино», «Зима в Простоквашино»), снятого известной киностудией «Союзмультфильм» в 1978–1984 гг., советская эпоха получила различные способы и формы репрезентации. На уровне визуального ряда она представлена убранством квартиры родителей дяди Федора, в котором присутствует мебель, телевизор, радиоаппаратура и другие предметы быта образца советской эпохи. В мультфильме также представлены визуализация и вербальное упоминание детского журнала «Мурзилка», который выпускается и в настоящее время, но особой популярностью он пользовался именно в советскую эпоху, будучи

журналом ЦК ВЛКСМ и Центрального совета Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина.

Советская эпоха также вербально и визуально репрезентирована с помощью автомобиля «Запорожец» (годы производства: 1971–1994). Отец дяди Федора покупает «Запорожец», в третьей серии «Зима в Простоквашино» они ремонтируют его прямо в квартире, что становится причиной возмущения матери семейства.

(26) **Диалог 1:**

[Мама]: *Как мне все это надоело! Наша квартира мне телевизионную передачу напоминает – «Что? Где? Когда?» называется.*

[Папа]: *Это почему же?*

[Мама]: *А не поймешь, что где валяется и когда все это кончится. И вообще, от вашего бензина у меня все цветы завяли.*

[Папа]: *Они не от бензина завяли. Цветы обычно в тех домах вянут, где атмосфера очень строгая.*

[Мама]: *А у нас она слишком веселая. Вы с дядей Федором и в пинг-понг, и в шахматы играете, и «Запорожец» старый купили, разваленный [«Простоквашино»: 40:00-40:47].*

В приведенном отрывке присутствуют не только указанный культурный феномен «Запорожец», но и телепередача «Что? Где? Когда?» (также репрезентирующая советскую эпоху), которая дебютировала в сентябре 1975 года и представлялась особенно актуальной в годы создания мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино». Здесь же следует обратить внимание на инокультурный феномен «пинг-понг» – игра наподобие настольного тенниса (*Ping-Pong* – название китайского боевого искусства и спорта, главными атрибутами которого являются ракетки и шарик [Пинг-понг: Электронный ресурс]). Введение подобных феноменов в мультипликационный дискурс формирует в сознании ребенка определенное представление о мире и разных культурах.

Визуальный уровень и уровень анимационного текста мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» содержат и другие культурные феномены (репрезентированные в виде изображений, отдельных слов, понятий и т.д.), которые способствуют познанию юными зрителями иноязычной культуры, традиций других народов, географии мира и т.д. Такими инокультурными феноменами в мультфильме выступают «бутерброд» и «вигвам».

«БУТЕРБРО́Д» (от нем. *Butterbrot*) – хлеб с маслом. В словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой по лексеме бутерброд указывается разговорная шутливая фраза «закон бутерброда», означающая «обязательное невезение» [по тому наблюдению, что бутерброд роняют всегда маслом вниз] [Ожегов, Шведова, 2010: 64]. В первой серии мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» встречается близкое к приведенной фразе сочетание «неправильный бутерброд»:

(27) [Кот Матроскин]: *Неправильно, ты дядя Федор бутерброд ешь. Ты его колбасой кверху держишь, а надо колбасой на язык класть. Так вкуснее получится* [«Простоквашино»: 0:55-1:07];

(28) [Кот Матроскин]: *Дядя Федор, а у тебя только один неправильный бутерброд был?* [«Простоквашино»: 1:34-1:41].

В третьей серии «Зима в Простоквашино» встречается другой инокультурный феномен – «ВИГВА́М» – «у индейцев Северной Америки: хижина, покрытая кожей, корой, ветвями» [Там же: 81]. В рассматриваемом мультипликационном дискурсе встречается шутливая парадоксальная интерпретация термина «вигвам» и обозначаемого им понятия: Шарик расшифровывает его как «Фиг Вам». При этом интерпретация данного концептуализированного понятия проводится как на визуальном, так и речевом уровне:

(29) [Телеграмма]: *«Скоро придет дядя Федор. Срочно бери мои валенки, иди в лес за елкой»* [«Простоквашино»: 42:55–43:05]

(30) [Шарик]: (нарисовав на боковой стороне печи хижину – Г.К.): *Это индейская национальная народная изба, «Фиг вам!» называется* [«Простоквашино»: 43:25–43:45].

Подобным образом он выражает отрицательный ответ с имплицированным саркастическим содержанием.

В исследуемом мультипликационном дискурсе встречается и другое иноязычное слово «фломастер», происходящее от названия известной иностранной торговой марки «Flo-Master». Собираясь написать телеграмму Шарику, Кот Матроскин держит в руке фломастер и выговаривает по слогам его название. Таким образом, внимание юных зрителей акцентируется одновременно на нескольких моментах – иноязычном слове, непривычном для транслируемой культуры предмете, обозначаемом этим словом, а также на истории и географии происхождения данного предмета.

Мультипликационный дискурс может содержать топонимы и изображения именуемых ими географических реалий, а также нести в себе культурные феномены, репрезентируемые в виде конкретных культурных реалий: обычаев, ритуалов, этноспецифических предметов быта, одежды, национальных блюд и т.п. В рассматриваемом мультипликационном фильме встречается интересное имплицированное противопоставление двух культур – американской и славянской:

(31) [Шарик]: *А если бы твоя корова бы умнее была, она бы не молоко давала, а воду газированную – **Пенси Кола** («Pepsi Cola». – К.Г.), например, ну, или **Квас*** [«Простоквашино»: 19:10–19:19].

Pepsi Cola – это безалкогольный газированный американский напиток, производимый американской компанией PepsiCo с конца XIX века, а *квас* – это традиционный славянский напиток. В этой же беседе наблюдается концептуализация понятия «кот/кошка» с указанием признаков, образующих ядро и периферийную зону концепта «кот/кошка»:

(32) **Диалог 2:**

[Кот Матроскин]: *А я говорю, пей!*

[Шарик]: *От твоего молока уже деваться некуда, все ведра, все тазы молоком заняты. Вон, в умывальнике и то молоко.*

[Кот Матроскин]: *Это еще что?! Вот я вторую корову-то заведу...*

[Шарик]: *А умываться как?*

[Кот Матроскин]: *А так!*

[Шарик]: *Как?*

[Кот Матроскин]: *Надо меньше пачкаться. И вообще, некоторые языком умываются.*

[Шарик]: *Ага, а некоторые и мышей едят»* [«Простоквашино»: 18:40–19:10].

В диалоге происходит концептуализация понятия «кот/кошка» с выделением доминирующих концептуальных признаков: «любит молоко», «умывается языком», «ест мышей». Приблизительно по такой же модели в рассматриваемом мультипликационном фильме концептуализируется понятие «собака»: «охотничий дух», «охранять», «простая/породистая»:

(33) [Шарик]: *Я из простых собак, не из породистых* [«Простоквашино»: 4:50–4:52].

Подобно указанному выше противопоставлению разных культур с помощью понятий «Пепси Кола» («Pepsi Cola») и «квас», в мультфильме встречается соотнесение тех же культур – американской и русской (славянской) – посредством сопоставления «кеды» ↔ «валенки». Подобное сопоставление, репрезентирующее особенности разных культур, в мультипликационном фильме «Зима в Простоквашино» объективировано в следующем коммуникативном дискурсе:

(34) **Диалог 3:**

[Кот Матроскин]: *Ну и ну! Ну и ну! Что делается?! На дворе конец двадцатого века, а у нас в доме одна пара валенок на двоих, как при царе Горохе.*

[Почтальон Печкин]: *А почему так вышло-то? Что у вас средствОВ нету, то есть денег у вас не хватает?*

[Кот Матроскин]: *Средства у нас есть. У нас ума не хватает. Говорил я этому охотнику «купи себе валенки!», а он что?*

[Почтальон Печкин]: *Что он?*

[Кот Матроскин]: *Пошел и кеды купил. «Они, – говорит, – красивее».*

[Почтальон Печкин]: *Это он не подумавши, сделал. <...> У нас зимой в кедах даже студенты не ходЮт.*

[Кот Матроскин]: *Балбес он, балбес [«Простоквашино»: 36:12–37:11].*

Валенки – теплые сапоги из войлока – элемент традиционной одежды народов Евразии, к которым, как известно, относятся и славянские этносы. В рассматриваемом контексте в образе валенок концептуализируется именно русская культура. Ей противопоставлена американская культура, репрезентированная в «кедах». «Кеды – спортивная обувь, эпоним от торговой марки Keds, запущенной американской фирмой U.S. Rubber в 1916 году» [Кеды: электронный ресурс].

Здесь следует отметить, что в последние десятилетия наблюдается взаимодействие культур, народов, цивилизаций в глобальных масштабах. Технический прогресс постепенно приводит к стиранию границ различных культур. В современном мире «человек слушает регги, смотрит вестерн, ест на ланч гамбургер, на обед блюдо какой-нибудь национальной кухни, в Токио пользуется французскими духами, а в Гонконге носит одежду в стиле ретро» [Фоксол, Голдсмит, 2001]. Всякого рода англицизмы и заимствования с калейдоскопической скоростью становятся частью русского языка. Исходя из этого, справедливо будет сказать, что для современного ребенка некоторые слова (фломастер, кеды, Пепси Кола) являются элементами быта, следовательно, не дают представлений о других культурах. На этом примере мы можем сделать вывод, что вместе с изменением окружающего мира меняется и личность, в том числе и языковая личность. Массовая культура 60-70-х годов прошлого столетия заметно отличается от массовой культуры 2020 года.

Лингвокультурологический дискурс мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» базируется на нескольких концептуализированных понятиях. Одним из таких ключевых понятий, эволюционировавших до концепта, является «деревня». Во всех трех сериях рассматриваемого мультфильма концепт «деревня» занимает центральное место. Уже в топониме «Простоквашино» заложена этнокультурная информация, которая разворачивается и развивается по ходу продвижения сюжета. Как представлено в словарях русского языка, «деревня – 1. Крестьянское селение; 2. Село; 3. Сельское население» [Ожегов, Шведова, 2010: 161]. При этом обозначение сельского поселения словом «деревня» более свойственна русской лингво- и этнокартине мира, чем, например, адыгской или карачаево-балкарской лингвокультурам, для которых наиболее характерны термины «село/селение» или «аул».

Доминантным компонентом, образующим ядро лингвокультурного концепта «деревня» в исследуемом мультипликационном дискурсе, является понятие «изба». Изба – «деревянный крестьянский дом» [Там же: 237], жилище жителей русских деревень (*ср.* «хижина» – для африканских и индейских народов, «сакля» – для горцев и т.д.). Издавна знаковым и обязательным атрибутом русской избы считалась печь. В начале первой серии мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» встречается эпизод, в котором акцентируется внимание на обязательность наличия печи в избе:

(35) **Диалог 4:**

[Кот Матроски]: *А печка там есть?*

[Шарик]: *О-о-о, полкухни* [«Простоквашино»: 4:30–4:38].

Далее во всех сериях мультфильма происходит визуализация той самой печи в избе.

Периферийную зону концепта «деревня» образуют понятия «корова», «сено», «дрова», «пила», «кочерга», «подкова (висящая над входной дверью

избы)», «метла», которые получают в мультфильме не только вербальную, но и визуальную репрезентацию.

В рассматриваемом мультипликационном фильме обнаруживаются не только элементы-признаки, формирующие концепт «деревня», но и так называемые «антипризнаки», которые одновременно выступают антипризнаками сельской местности и признаками городского типа поселения и в определенной степени характеризуют и деревню, и город, но с разных – противоположных – сторон. Таким образом, в мультипликационном дискурсе наблюдается имплицированное соотнесение-противопоставление городской и сельской типов местности в целях выделения признаков, характерных для деревни и формирующих одноименный концепт. Подобное явление прослеживается в некоторых репликах матери дяди Федора:

(36) [Мама дяди Федора]: *Хватит! Хватит! Надоело! Моя жизнь совершенно беспросветна. Я живу как **крестьянка крепостная**...* [«Простоквашино»: 20:20-20:30].

Как известно, крестьянка – это женщина, проживающая в сельской местности, занимающаяся сельским хозяйством. А «крепостная крестьянка» имеет значение «невольная крестьянка». Однако в продолжении приведенной выше реплики прослеживается индивидуализированное представление героини мультфильма о понятии «крестьянка крепостная»:

(37) [Мама дяди Федора]: *У меня четыре платья из вечерних шелковых, а надеть их некуда*» [«Простоквашино»: 20:31–20:37].

Таким образом, в данном фрагменте прослеживается контекстуальный (ситуативный) антипризнак, не входящий в структуру концепта деревня, но характеризующий сельскую местность с противоположной стороны – т.е. не с позиции того, что характерно для деревни, а, наоборот, с позиции того, чего в ней нет и что нельзя там делать, а именно – «в деревне нельзя (невозможно) носить шелковые вечерние платья».

Подобная мысль подтверждается и в последующих репликах героини:

(38) [Мама дяди Федора]: *А что я там буду делать, в вашем Простоквашино? – В вечернем платье дрова рубить? Или быков очаровывать?»* [«Простоквашино»: 20:55–21:02].

Здесь же имплицитно подчеркивается, что для деревни характерна рубка дров и обитание в ней быков (скота в целом). Эти элементы (рубка дров, разведение скота, ведение хозяйства и т.п.) также становятся структурообразующими элементами концепта «деревня» в рассматриваемом контексте.

В мультипликационном фильме «Трое из Простоквашино» русская культура объективирована в исконно русских, традиционных славянских предметах быта, элементах одежды и т.д. Некоторые из них лишь визуализированы – например, самовар; полотенце с русским орнаментом, висящее на стене избы, и т.д. В реплике почтальона Печкина, звучащей в третьей серии «Зима в Простоквашино», вербально репрезентированы элементы одежды:

(39) [Почтальон Печкин]: *У нас зимой **национальная деревенская одежда** какая? – Валенки, штаны ватные, тулуп и шапка на меху»* [«Простоквашино»: 35:56–37:05].

К перечисленным атрибутам одежды, репрезентирующим русскую культуру, добавляется «телогрейка». Когда матери семейства (маме дяди Федора) предлагают приехать на последней электричке в Простоквашино после выступления «На новогоднем Голубом огоньке», она говорит:

(40) [Мама дяди Федора]: *Я, конечно, люблю природу, но не до такой степени, чтобы в концертном платье в электричках разъезжать»,* на что отец отвечает: *«Ммм, это верно... В Простоквашино сейчас мороз. Там надо концертную **телогрейку** надевать и концертные валенки* [«Простоквашино»: 41:25–41:41].

Таким образом, одной из существенных характеристик мультипликационного дискурса в лингвокультурологическом аспекте, который требует отдельного исследования, является его национально

выраженная языковая и культурная специфика. В этом плане мультипликационный фильм «Трое из Простоквашино» представляет этнолингвокультурную ценность.

В целом, лингвокультурологический дискурс исследованного мультипликационного фильма характеризуется культуuroобразующим потенциалом, который формирует в сознании ребенка концепты («русская деревня», «советская эпоха» и др.), дающие ему первичные представления о мире. При этом важным представляется гармоничное взаимодействие всех уровней мультипликационного фильма, что способствует наиболее успешному пониманию и усвоению детьми материала с позиции лингвокультурологии. Вместе с тем стремительное развитие средств массовой информации постепенно приводит к унификации культур и традиций, а вместе с тем меняет мировосприятие языковой личности.

2.2. Ключевые концепты отечественной мультипликации

Как было доказано ранее, мультипликационный дискурс является одним из наиболее эффективных механизмов репрезентации культурных смыслов. Благодаря синтезу визуального образа и вербального текста, анимация выступает уникальным коммуникативным феноменом, формирующим языковую личность и транслирующим ребенку систему лингвокультурных представлений о мире [Черняк, Ли, 2020]. В пространстве мультфильмов объективируются «элементарные знания и представления о мире; новые слова и предметы, явления; модели поведения и взаимоотношений между людьми; человеческие ценности, эстетический компонент» [Лалетина, 2009: 144].

В этой связи анимационные произведения становятся полем актуализации фундаментальных концептов, среди которых наиболее часто встречаются такие базовые единицы, как «Русь», «дружба», «любовь», «душа», «время» и «вечность». Эти концепты в доступной форме передают

информацию об истории, традициях и общечеловеческом опыте, позволяя зрителю осмыслить ключевые ценности и выстроить их иерархию.

Для выявления специфики данных концептов в нашей работе используется методика З.Д. Поповой и И.А. Стернина, предполагающая описание их многоуровневой структуры [Попова, Стернин, 1999]. В соответствии с этим подходом, анализ начинается с описания ядра (базового слоя), который составляет информационное содержание и внутреннюю форму слова – его этимологический признак, являющийся фундаментом для всех последующих наслоений значения [Степанов, 2004]. Интерпретационное поле концепта исследуется через его периферийные зоны: ближнюю периферию, включающую энциклопедические признаки, и дальнюю периферию, представляющую собой социально-культурную зону, в которой отражаются специфика быта и уникальные черты народной культуры. Подобный ракурс исследования позволяет не только описать структуру концептов, но и проследить механизмы сохранения культурной идентичности в условиях современной глобализации.

Источником эмпирического материала нашего исследования послужили произведения, наиболее ярко транслирующие национальные архетипы и фольклорные сюжеты:

1) цикл мультипликационных фильмов о «Трёх богатырях» (студия «Мельница»): «Алеша Попович и Тугарин Змей» (2004), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2007);

2) цикл мультипликационных фильмов о Чебурашке и крокодиле Гене (студия «Союзмультфильм») – «Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), «Шапокляк» (1974), «Чебурашка идёт в школу» (1983);

3) цикл мультипликационных фильмов о Простоквашино (студия «Союзмультфильм»): «Трое из Простоквашино» (1978), «Каникулы в Простоквашино» (1980), «Зима в Простоквашино» (1984);

4) полнометражные мультфильмы «Цветик-семицветик» (студия «Союзмультфильм», 1948); «Гуси-лебеди» (студия «Союзмультфильм»,

1949); «Сказка о рыбаке и рыбке» (студия «Союзмультфильм», 1950); «Снегурочка» (студия «Союзмультфильм», 1952); «Аленький цветочек» (студия «Союзмультфильм», 1952); «Царевна-лягушка» (студия «Союзмультфильм», 1954); «Двенадцать месяцев» (студия «Союзмультфильм», 1956); «Ежик в тумане» (студия «Союзмультфильм», 1975); «Князь Владимир» (студия «Солнечный Дом-ДМ», 2006); «Сказ о Петре и Февронии» (студия «ВВЕРХ», 2017); «Святой Сергий Радонежский» (2022).

2.2.1. Концепт «Русь»

Концепт «Русь», на наш взгляд, является главным концептом для отражения русскости как важнейшего признака национального менталитета русского этноса, русской языковой картины мира. А.А. Корольков рассматривает русскость как неологизм, который появился вовремя, так как качество, обозначаемое этим словом, теряется [Корольков, 2010: 136]. По мнению Н.Г. Глебовой, русскость условно может обозначить «весь комплекс культурно-значимых смыслов, отражающих национальный идеал, национальное мировоззрение и национальный характер» [Глебова, 2017, 2017б], что согласуется и с нашим пониманием русскости как понятия, интегрирующего в себе все, что характерно только для русского этноса, в частности его дух, традиции, религиозная культура и т.д.

Не удивительно, что концепт «Русь» часто встречается в анимации, особенно созданном на основе фольклора, например, в цикле мультипликационных фильмов о трех богатырях от студии «Мельница» - «Алеша Попович и Тугарин Змей» (2004), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2007), которые являются свободным изложением известных былин о богатырях и транслируют традиционную русскую культуру в контексте предпочтений русского общества:

(41) [Закадровый голос]: *И поведал Тихон Князю Киевскому историю о том, что не перевелись еще на **Руси** богатыри* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 59:43–59:51];

(42) [Закадровый голос]: *А и сильные, могучие богатыри на славной **Руси!** / Не скакать врагам по нашей земле! / Не топтать их коням землю русскую! / Не затмить им солнце наше красное! / Век стоит **Русь** – не шатается* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 0:26–1:04];

(43) [Закадровый голос]: *Не то, чтобы совсем, а все ж таки давно жил на **Руси** богатырь великий* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 4:19–4:25];

(44) [Елисей]: *Не бывать тебе, враг, на **Руси**-матушке, не жечь, не палить городов русских* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 0:26–1:04];

(45) [Жительница деревни]: *Ох ты господи! Чего только на **Руси** не увидишь!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 35:30–35:33];

(46) [Закадровый голос]: *Давным-давно, когда в лесах грибов и ягод было вдоволь, а в прудах и реках рыба водилась жил народ на **Руси**-матушке, да не тужил* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 0:24–0:36];

(47) [Князь]: *И без тебя на **Руси** богатыри найдутся!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 6:52–6:54];

(48) [Илья Муромец]: *Эх, не та сила, что на **Руси**-матушке...* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:08:59–1:09:03];

Представленный мультипликационный цикл ранее уже был объектом исследования Е.Н. Ильиной и В.С. Тиво, предметом которого стали собственные имена, составные номинации географических объектов, антропoidных и животных персонажей [Ильина, Тиво, 2020].

Как известно, экспериментальные методы являются эффективными при изучении констант культуры, каким является и концепт «Русь» в русской лингвокультуре, поэтому мы провели в 2024 году рецептивный и ассоциативный эксперименты, в котором приняли участие 100 студентов Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова -

представителей различных этносов Северного Кавказа (кабардинцы, балкарцы, чеченцы, ингуши, аварцы, кумыки и др.). При проведении эксперимента были соблюдены следующие правила: анонимность участников, их незаинтересованность в результатах исследования, свобода в количестве ассоциаций и определений.

В ходе ассоциативного эксперимента испытуемым был предложен стимул *Русь*, получено 123 языковые единицы и 339 оценочных реакций, которые мы разделили на следующие группы:

1. История и государственность (28 языковых единиц): Киев (14), история (9), царь (9), Россия (7), Киевская Русь (6), князь (6), крещение (5), княжество (5), войны (5), дворяне (4), помещики (3), бояре (3), дружина (3), Новгород (4), Рюрик (2), Владимир (2), Ярослав (2), древняя страна (2), государство (2), Олег (1), Древняя Русь (1), Золотая Орда (1), древняя культура (1), древняя история (1), древнее время (1), держава (1), страна (1), государственность (1), враги (1), летопись (1). Всего – 104 оценочные реакции.

2. Народ и общество (25 языковых единиц): народ (17), традиции (9), славяне (9), крестьяне (9), культура (8), могущество (4), величие (4), русский (3), единство (3), власть (3), хоровод (3), пляски (2), слава (2), свобода (2), русский народ (1), люди (1), отзывчивость (1), доброта (1), красота (1), стойкость (1), упорство (1), патриотизм (1), древляне (1), население (1). Всего – 88 оценочных реакций.

3. Культура и быт (23 языковых единиц): матрешка (14), борщ (6), хлеб да соль (5), водка (5), изба (4), масленица (4), деревня (4), кокошник (3), деревянная посуда (3), частушки (3), балалайка (3), праздники (2), гармошка (2), баня (2), блины (2), труд (2), сарафан (1), неваляшка (1), самовар (1), каравай (1), печь (1), валенок (1), ушанка (1). Всего – 77 оценочных реакций.

4. География (14 языковые единицы): земля (11), природа (6), поле (6), территория (4), береза (4), простор (4), лес (3), калина (2), рябина (2),

ягода (2), холод (2), холодная зима (1), снег (1), местность (1). Всего – 49 оценочных реакций.

5. Мифология и фольклор (12 языковых единиц): богатырь (14), медведь (9), былины (4), сказки (2), Баба-Яга (2), Василиса Премудрая (2), Кощей Бессмертный (1), Конек-горбунок (1), Иван Царевич (1), Теремок (1), богатырская сила (1), Илья Муромец (1). Всего – 39 оценочных реакций.

6. Эмоции и оценки (12 языковых единиц): родина (9), Отчизна (7), сила (6), матушка (5), величие (2), мать (1), жестокость (1), богатство (1), дом (1), дружба (1), бедность (1), гордость (1). Всего – 36 оценочных реакций. Примечательно, что 16 испытуемых, являясь представителями других национальностей, употребляют лексемы «родина» и «Отчизна» по отношению к Руси. Это, скорее всего, связано с тем, что многие отождествляют Русь с современной Россией (в ходе ассоциативного эксперимента 7 участников дали реакцию «Россия», в ходе рецептивного – 9 участников определили Русь как «древнее название России»).

7. Религия (9 языковых единиц): православие (14), церковь (5), храм (4), язычество (4), христианство (3), собор (1), колокола (1), икона (1), духовность (1). Всего – 34 оценочные реакции.

Таким образом, стимул *Русь* включает в себя 7 семантических зон. По полученным результатам наиболее значимыми являются группы, в которые входят слова и словосочетания, связанные с историческими событиями, политическим строем и географическими центрами (30,7 %), с населением, социальными отношениями, ценностями и идентичностью (26,0 %), материальной и нематериальной культурой, повседневной жизнью (22,7 %). Остальные зоны представляют лексемы, отражающие природный ландшафт, характерный для представлений о Руси (14,5 %), образы из русского народного творчества (11,5 %), оценочные суждения и эмоции, связанные со стимулом *Русь* (10,6 %), религиозный аспект (10,0 %). Как мы видим, основными когнитивными признаками для участников эксперимента

являются следующие лексемы: народ, Киев, матрешка, богатырь, земля, православие. Группы ассоциаций и определений, которые не являются численно значимыми, также представляют интерес, поскольку их анализ позволяет выявить особенности периферийных зон.

Также испытуемым было предложено выразить свое отношение к исследуемому мультипликационному циклу. Большинство участников отмечают в нем яркое отражение культурного наследия («уникальное сочетание юмора, приключений и русского фольклора», «оригинальная современная интерпретация скучных для детей современного общества былин», «погружение в атмосферу традиционной культуры», «ассоциация с Древней Русью», «связь Древней Руси с современной Россией», «величие и сила», «дух русской жизни, русского патриотизма», «показаны быт, национальная одежда, религия», «сохранение культурного наследия» и др.), нравственные ценности («борьба добра со злом», «приключения часто затрагивают темы дружбы, храбрости, справедливости, верности», «демонстрируют традиционные русские ценности» и др.), наличие ярких персонажей («отличные друзья и хорошие мужья», «авторитет для народа», «уважение в народе», «Илья Муромец – пример для детей: он помогает людям, защищает государства от врагов» «одна голова – хорошо, три – еще лучше», «что ни день – то подвиг», «готовы на все ради защиты своей Родины», «русский характер», «воплощение силы и доброты» и др.). Опрашиваемые указывают на присутствие современного юмора в мультфильмах, что делает их актуальными, характеризуют как «любимые мультфильмы детства, которые заинтересуют представителей всех возрастов». Примечательно, что восемь студентов смотрели первую часть цикла – «Алеша Попович и Тугарин Змей» – на национальном (балкарском) языке. Негативное отношение к мультфильмам выразили 2 студента, которые отметили «искажение исторических событий».

Метод рецептивного эксперимента, по мнению З.Д. Поповой и И.А. Стернина, дает возможность для интерпретации лексемы [Попова, Стернин

2007: 187]. Перед испытуемыми была поставлена задача дать определение лексемы «Русь». Нами были получены следующие результаты:

1. Русь – это историческое название земель восточных славян (41);
2. Русь – это древнерусское государство (19);
3. Русь – это древнее название России (11);
4. Русь – это русская земля (8);
5. Русь – это исторический и культурный термин, восходящий к древним славянам (6);
6. Русь – это древнее славянское государственное образование (5);
7. Русь – это название народа (4);
8. Русь – это понятие, которое легло в формирование русской культуры (1);
9. Русь – это исторический период, традиции и культура, люди (1);
10. Русь – это объединение различных племен под властью единого князя (1);
11. Русь – это страна, где мы родились и выросли (1);
12. Русь – это не просто географическое понятие, но и идея, которая вобрала в себя богатство традиций и обычаев (1);
13. Русь - древняя и великая страна (1).

Следует добавить, что лексема «Русь» в переводе с национальных языков многих отпрошенных буквально обозначает «земля, принадлежащая русским», «принадлежит русским», «место русских»: Урысей (каб.), Оруслула (балк.), Оьрсийчох (чеченск.), Оьрусалу (лакск.) и т.д.

Таким образом, доминантные признаки лексемы «Русь» это 1) государство славян IX–X веков, 2) название земель восточных славян, 3) русская земля. То есть исследуемый концепт интегрирует в себе исторически важные смыслы, эксплицирующие территорию проживания.

Изучив дефиниции слова «Русь» в лексикографических источниках, мы получили следующие определения данной лексемы:

1. Русь – русская земля (первоначально – название государственного образования восточных славян в IX в.) [Большая советская энциклопедия: Электронный ресурс];

2. Русь – русская земля; в IX–X вв. название государственного образования восточных славян на среднем Днепре [Ефремова, 2001: 526];

3. Русь – название государственного образования восточных славян в IX в. на реке Днепр [Кузнецов, 2000: 1134].

Таким образом, лексема «Русь» обозначает 1) государство славян IX–X веков, 2) название земель восточных славян, 3) русскую землю, то есть интегрирует в себе исторически важные смыслы, эксплицирующие территорию проживания.

В цикле мультипликационных фильмов о трех богатырях слово «Русь» также репрезентируется как «название русских земель»:

(49) [Закадровый голос]: *А и сильные, могучие богатыри на славной Руси! / Не скакать врагам **по нашей земле!** / Не топтать их коням землю русскую! / Не затмить им солнце наше красное! / Век стоит Русь – не шатается* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 0:26–1:04];

(50) [Закадровый голос]: *А во времена те лихие повадились войска тугарские **землю русскую топтать** да русских людей неволить* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 3:33–3:41];

(51) [Алеша Попович]: *Постоим за **землю русскую!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 4:10–4:13];

(52) [Придворный]: (обращаясь к князю – Г.К.) *Не вели казнить, душа **земель русских!*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 10:16–10:19];

(53) [Илья Муромец]: *Так вот же подкова бурушкина, она ж по **родной земле ходила!*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:01:22–1:01:26];

(54) [Елисей]: *Не бывать тебе, враг, на Руси-матушке, не жечь, не палить **городов русских*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 6:50–6:56];

(55) [Мама Ильи Муромца (обращаясь к князю – Г.К.): *Надежда городов русских!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 14:14-14:17].

Таким образом, ядро концепта «Русь» вербализовано сочетаниями «русская земля», «родная земля», «наша земля» – культурно значимыми в языковом сознании героев мультфильмов понятиями, ставшими ориентиром для выживания в тысячелетней истории русского народа: [Визуальный ряд]: *(налево) – РУСЬ, (направо) – ВРАГИ* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 2:11].

В исследуемом мультипликационном цикле ближайшую периферию концепта «Русь» составляют топонимы (города), символизирующие исконно русские земли:

– **Ростов**, в котором происходят основные события мультфильма «Алеша Попович и Тугарин Змей»:

(56) [Закадровый голос]: *В славном городе **Ростове** у ростовского попа соборного был один-единственный сын Алеша, по отцу – Попович* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:28–1:40];

(57) [Закадровый голос]: *Прискакала сила черная собрать с жителей **Ростова** дань немалую* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 3:42–3:48];

(58) [Любава]: *Мы с бабулей с самого **Ростова** за тобой идем* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 15:32–15:35];

(59) [Тихон]: *Ну и что ж, что она первая красавица на весь **Ростов**?* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 40:23–40:26];

(60) [Алеша Попович]: *Ну, здравствуй, отец наш **Ростов**!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:11:06-1:11:09].

– **Киев** – центр Древней Руси:

(61) [Тихон]: *Здесь до **Киева** рукой подать* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 57:07–57:09];

(62) [Колыван]: *Чего? Дачу тебе под **Киевом**?* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 44:57–44:59];

(63) [Соловей Разбойник]: *Не тягаться тебе, император, с богатырем русским. А ты мне не поверил, Киев хотел брать* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:10:00–1:10:07];

– **Чернигов:**

(64) [Добрыня Никитич]: *Он под Черниговом морковку с людских огородов воровал* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 58:39–58:42];

а также **Царьград** – древнерусское название Константинополя, столицы Византии:

(65) [Разбойник]: *За море он подался, в Царьград направился* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 29:58–30:01].

Помимо номинаций городов, в которых происходит повествование, встречаются и вымышленные топонимы:

– **Кудыкины горы:**

(66) [Колыван]: *На Кудыкины горы поеду!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 23:01–23:03];

– **Баюн-гора:**

(67) [Алеша Попович]: *Соберем им оброк золотом, оброк тот положим в пещеру, что по Баюн-горой, а как войско тугаринское туда войдет, мы ловушку-то нашу камнем и прикроем* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 4:34–4:46]),

а также имена прилагательные, образованные от географических номинаций: *киевский, новгородский, ростовский, византийский*:

(68) [Алеша Попович]: *Ой ты люд ростовский!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 3:58–4:00];

(69) [Конь Юлий]: *Я ведь до того, как меня цыгане украли, при храме новгородском был* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 14:24–14:27];

(70) [Тихон]: *Пришли мы к тебе от народа ростовского, великий князь киевский!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 59:37–59:40];

(71) [Закадровый голос]: *И поведал Тихон князю киевскому историю о том, что не перевелись еще на Руси богатыри лихие* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 59:43–59:51];

(72) [Князь Киевский]: *Здравствуй, здравствуй, богатырь ростовский* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:08:28–1:08:31];

(73) [Алеша Попович]: *Ждут меня люди ростовские, ждут со скарбом своим Тугарином подлым отобранным* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:08:41–1:08:46].

Разнообразие пейзажа, характерного для исконного места обитания русского народа, отображено в визуальном ряде - березы, ромашки, поля, сено, деревянные избы, и шуточной песенке:

(74) **Песня 1:**

За лесами, за горами – горы да леса;

А за теми за лесами – лес да гора;

А за той за горой – море да леса;

А за теми за лесами – трень да трава! [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 20:30–20:43].

В противопоставление солнечной светлой Руси зрителю предстают место обитания тугаринского войска и болото на Кудыкиных горах, покрытые облаками и туманом. В одном из эпизодов, для обозначения фауны, отличной от обычных мест исконного обитания русских, встречается верблюд (животное, которое живет пустынях, полупустынях и степях – Г.К.):

(75) **Диалог 1:**

[Змей Горыныч]: *Это самый уродливый конь, которого я когда-либо видел!*

[Добрыня Никитич]: *Так это же верблюд! Ты что, Горыныч, верблюда никогда не видел? Быстр, вынослив, и кормить совсем не надо* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 28:25–28:37].

Верблюды также фигурируют в визуальном ряде в мультфильме «Илья Муромец и Соловей Разбойник», когда герои оказываются в Царьграде

(Византийской империи – Г.К.), которая обозначается как чужбина со своим правителем – императором:

(76) [Разбойник]: *За море он подался, в Царьград направился.* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 29:58-30:01];

(77) [Соловей Разбойник]: *Золото Соловью нужно. С золотом Соловей новую жизнь начнет, заграничную!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 32:05-32:14].

(78) [Князь Киевский]: *Василевс – это император византийский. Брат он мне по крови владыческой* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 33:42-33:48].

В ближнюю периферию концепта «Русь» входит понятие «люди русские», которое выражено следующими лексемами, обозначающими живущих на русских землях:

люд (люди):

(79) [Закадровый голос]: *А во времена те лихие повадились войска тугарские землю русскую топтать да русских людей неволить* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 3:33-3:41];

(80) [Алеша Попович]: *Ой ты люд ростовский!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 3:58–4:00];

(81) [Алеша Попович]: *Да коли ж нам, людям русским, терпеть супостата недоброго?* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 4:05–4:08];

(82) [Алеша Попович]: *Ждут меня люди ростовские, ждут со скарбом своим Тугарином подлым отобранным* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:08:41-1:08:46];

(83) [Алеша Попович]: *Негоже, князь, людей простых обижать* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:09:43-1:09:49];

(84) [Закадровый голос]: *И стал люд Ростова собирать оброк златой* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 5:18-5:21];

(85) [Закадровый голос]: *И был пир на весь мир: люду доброму на радость да злым врагам на зависть* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:01:12–1:01:20];

народ:

(86) [Тихон]: *Пришли мы к тебе от народа ростовского, великий князь киевский!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 59:37–59:40];

русские:

(87) [Солдат крымского хана]: *Русские за данью едут* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 11:16–11:18];

(88) [Солдат Византийской империи]: *Великий император, русские разрушили мост во дворец!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:07:23–1:07:26];

(89) [Солдат Византийского империи]: *Великий император, русские разрушили городскую тюрьму!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:07:30-1:07:33];

(90) **Диалог 2:**

[Византийский полководец]: *Русские, сдавайтесь!*

[Князь киевский]: *Русские не сдаются!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:08:01-1:08:05].

Завершает ближнюю периферию в исследуемом мультипликационном дискурсе понятие **богатырства**. Как и у любого другого этноса, у русского народа есть свои герои – богатыри (витязи):

(91) **Диалог 3:**

[Тихон]: *Нам бы это... дружинников отрядец да золото у тебя, князь, на сохранение оставить.*

[Князь Киевский]: *Людей дать не могу, сам понимаешь – время беспокойное, а у меня каждый дружинник на счету* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:00:46-1:00:57].

Но, как и у любого другого этноса, у русского народа есть свои герои – богатыри (витязи):

(92) [Закадровый голос]: *Славные витязи русские! За их службу ратную и в народе им похвала вечная. Где стоит богатырь доблестный, не пройти войску темному, не пролететь птице тайною, не проскочить зверю незамеченным!* [21: 1:59-2:19].

Особенность русских богатырей, как считает А.С. Миронов, состоит в контрасте «внутренней силы и внешней непритязательности» [Миронов, 2020: 78]. Однако в мультипликационном цикле представленные богатыри (помимо Святогора – Г.К.) отличаются высоким ростом, широкими плечами. К примеру, Добрыня Никитич практически одного роста со Змеем Горынычем.

Анализ контекстов, репрезентирующих богатырство, позволил нам выделить основные его атрибуты:

1. Физическая сила:

(93) [Закадровый голос]: *Рос Алеша не по дням, а по часам. Алеша грамоте учился, да ничего из этого не вышло. И стал Алеша учиться ратному делу* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:53–2:12];

(94) [Юлий]: (обращаясь к Алеше Поповичу – Г.К.) *Слушай, ты бы спортом занялся, что ли...* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 26:26-26:27];

(95) [Алеша Попович]: *Иго черное! Недолго им пировать осталось. Сейчас отведают силушки богатырской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 6:37–6:42];

(96) [Алеша Попович]: (обращаясь к тугаринским войскам – Г.К.) *Ага, отведали силушки богатырской?* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 7:06-7:10];

(97) [Алеша Попович]: *Ты, супостат лютый! Отведай-ка силушки богатырской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 11:35-11:38];

(98) [Алеша Попович]: *А ну! Кто там в кустах прячется? Покажись и прими вызов на бой честный! Отведай-ка силушки богатырской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 15:17-15:24];

(99) [Алеша Попович]: *Ну, пришел час! Сейчас они **отведают силушки богатырской!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 34:35-34:40];

(100) [Алеша Попович]: *Ну, пробыл час **отведать супостату силушки моей богатырской!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 48:11-48:16];

(101) [Алеша Попович]: *Что ж, князюшко, вдоволь ты надо мною потешился. Чай, мой черед пришел шутки шутить. **Отведай-ка силушки богатырской!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:09:52-1:10:01].

2. **Сила духа:**

(102) [Добрыня Никитич]: *В ратном деле, Елисей, все важно: тактика, стратегия, а главное – это **дух укрепить!*** [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 26:04–26:10];

(103) [Добрыня Никитич]: *Ежели хоть чуток **духом слаб**, все: пиши пропало!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 26:21-26:26];

(104) [Илья Муромец]: *Кто **духом слаб**, у того животное в опале* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 55:25–55:29].

В толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой слово «дух» определено как «1. Сознание, мышление, психические способности; начало, определяющее поведение, действия. 2. Внутренняя, моральная сила» [Ожегов, Шведова, 2010: 183]. У С.А. Кузнецова более расширенное толкование, которое позволяет выявить, какие качества составляют внутреннюю силу: «смелость, решимость, мужество» [Кузнецов, 2000: 289].

В мультипликационном цикле о трех богатырях репрезентируются следующие когнитивные признаки, входящие в концептуальный круг «силы духа»:

– **храбрость:**

(105) [Закадровый голос]: *И статен он был, и высок, грамоте разной обучен, а в **бою-то был смел** и на пиру он был весел* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 4:26–4:36];

(106) **Диалог 4:**

[Слуга хана Бекета]: - *Беда, солнцеликий хан! Русские за данью едут.*

[Хан Бекет]: *Это плохо. Будем к осаде готовиться. Сколько их?*

[Слуга хана Бекета]: - *Один.* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 11:12-11:26];

– **милосердие:**

(107) [Закадровый голос]: *Мудро слово вовек стоит. Говорят, промеж друзей всяко бывает, да только дружбы их сильной не сокрушит беда, не поломает. Словом ласковым да делом незлым на ошибку указывают, и долго, долго может беседа дружеская продолжаться* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 52:26–52:46];

– **честность:**

(108) [Алеша Попович]: *Не могу я так. Что мы воры какие что ли? Мы за своим пришли. А ну, вставайте, басурмане, на бой честный! Отведайте силушки богатырской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 52:01–52:15].

3. **Богатырский конь:**

(109) [Цыгане]: *Богатырь! Купи коня, не пожалеешь! Богатырский конь!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 10:38-10:43];

(110) [Тихон]: *Я подумал, что тебе конь богатырский пригодится* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 14:02-14:05].

В русской языковой картине мира, как считает Л.В. Шидакова, номинация «конь» «обладает неоднозначной символическостью» [Шидакова, 2022: 149], указывает на качества, несущие как положительную, так и отрицательную коннотацию. Богатырский же конь, в первую очередь, является другом богатыря, поэтому здесь репрезентируются следующие когнитивные признаки:

– **верность:**

(111) [Алеша Попович]: *Что ж, служи мне верно, богатырский конь!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 14:34–14:37];

– **дружба**

(112) [Илья Муромец]: - *Не конь это вовсе, а друг мой верный* [182: 2:58–3:05];

(113) **Диалог 5:**

[Князь Киевский]: *Илья Иванович, так ведь на **святое** позарился – коня твоего Бурушку-косматушку, сокола нашего, из конюшни увел.*

[Илья Муромец]: *Как увел? Когда?*

[Князь Киевский]: *Вчера-с ночью. Не брось **друга верного*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 14:39-14:54];

(114) **Диалог 6:**

[Илья Муромец]: *Иди, иди, и без тебя на Руси богатыри найдутся. **Не забудь коня оставить!***

[Илья Муромец]: - *Как так оставить? Бурушку? **Да как можно, княже?*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 6:52-7:02];

(115) [Илья Муромец]: ***Не горюй**, Бурушка, я тебя обязательно выкуплю* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 7:54-7:59];

(116) [Илья Муромец]: *Я желание загадал. Оглянуться не успеешь, уж вместе будем* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 8:31-8:37];

(117) [Закадровый голос]: *Илья Муромец землю пашет да онучи вяжет, **единою мыслью томим: друга верного у князя выкупить*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 12:24-12:34];

(118) [Придворный]: *Послушай, светлый князь, а что, ежели Ильюшке про казну ни слова, а про коня рассказать? **Он же больной до коня этого, поедет выручать его, а заодно и казну нашу выручит*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 11:26-11:46];

(119) [Соловей Разбойник]: *А князь с Ильюшкой, небось, слезами обливаются. Ха-ха-ха. «Где мои денюжки?», «**Где мой конь, где мой Бурушка?**» (изображая князя и Илью – Г.К.)* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 31:36-31:44].

– **сила** (зачастую волшебная – Г.К.):

(120) [Илья Муромец]: *Эй, Степан, гриву ты ему расчесывай да гляди – не стрижи, ему **силу убавишь**, себе горе возьмешь* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 8:14–8:22];

(121) [Соловей Разбойник]: *Что, **тяжко без гривы волшебной?*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 31:58-32:00].

Дальнюю периферию, как было сказано выше, составляют культурно-значимые ценности, присущие русскому народу и характеризующие его:

1. **Патриотизм:**

– **любовь к родине:** отношение к большой или малой родине как к отцу или матери, привязанность к Руси («наша земля», «русская земля», «родная земля»):

(122) [Алеша Попович]: *Ну, здравствуй, **отец наш Ростов!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:11:06–1:11:09];

(123) [Закадровый голос]: *Давным-давно, когда в лесах грибов и ягод было вдоволь, а в прудах и реках рыба водилась, жил народ **на Руси-матушке** да не тужил* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 0:24–0:36];

(124) [Илья Муромец]: *Эх, не та сила, что на **Руси-матушке**...* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:08:59-1:09:03];

(125) [Елисей]: *Не бывать тебе, враг, на **Руси-матушке**, не жечь, не палить городов русских* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 6:50-6:56].

– **дом:**

(126) [Алеша Попович]: *Не оставь меня ни мертвым, ни раненым, ни серым волкам на растерзание, ни черным воронам на расклевание, врагам на поругание. Где б мы ни были, **домой привези!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 14:40–14:51];

– **защита:**

(127) [Алеша Попович]: *Защитим жен да детей своих, **постоим** за землю русскую!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 4:06-4:10];

(128) [Елисей]: *Не бывать тебе, враг, на **Руси-матушке**, не жечь, не палить городов русских!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 6:50-6:56].

2. **Духовный коллективизм.** Считается, что основным принципом формирования русской общины был не кровнородственный, а территориальный [Телия, 1996]:

– **сплоченность** – постоянные набеги нехристианских народов («басурмане», «супостаты недобрые», «враги», «войска тугаринские», «иго черное» и т.п.) способствовали тому, что русские люди держались друг друга, оборонялись и работали сообща:

(129) [Тихон]: *Вдвоем дорога станет легче* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 11:50-11:52];

(130) [Закадровый голос]: *И решили они путь опасный вместе продолжать, все трудности да невзгоды поровну делить* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 16:50-16:58];

(131) [Конь Юлий]: *Наша сила в единстве* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 45:47–45:49];

(132) [Князь Киевский] *Полагаю, нам все-таки нужно вместе держаться. Чужая земля все-таки* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 54:20–54:24].

– **общественное одобрение:**

(133) [Алеша Попович]: *Тихон! Друг сердечный! Неси нашу мысль на бумаге изложенную! Представим ее на суд людской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 4:23-4:30];

(134) **Диалог 7:**

[Бабушка]: *Да, тяжелая нам выпала доля.*

[Тихон]: *Не всякий выдержит... Но ничего, зато **народ** ростовский доволен будет* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 57:52–58:02];

– **ценность семьи:**

(135) [Князь Киевский]: *Мужик без жены, что дерево без гусеницы* [21: 14:10-14:14];

(136) [Любава]: *Да что же мы от судьбы-то бегаем, Алешенька? Вот оно – счастье-то наше! Написано* (на указательном камне – Г.К.): «Женатым будет» [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 37:26-37:33];

– **честь:**

(137) [Алеша Попович]: *Покуда **имя** свое **доброе** не верну, мне в городе делать нечего!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 8:13-8:17];

– **слава:**

(138) [Алеша Попович]: *А как же Тугарин Змей? А как же **слава богатырская**?* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 37:38-37:44];

(139) [Закадровый голос]: *За их службу ратную и в народе им **похвала вечная*** [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 2:02-2:06].

Духовный коллективизм носит не всегда положительную оценку. К примеру, замуж в старину выходили рано. То, что нарушает норму, присущее русскому человеку, приобретает отрицательно-оценочную коннотацию:

– **общественное осуждение:**

(140) [Любава]: *Мне уже **шестнадцать лет**, а я **в девках хожу**. Того и гляди, **старой девой останусь!*** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 37:38–37:44];

– **социальное давление:**

(141) **Диалог 8:**

[Князь]: - *Замуж тебе пора.*

[Забава]: - *За кого?*

[Князь]: - *Да мало ли **женихов пригожих!*** [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 5:01–5:04];

(142) **Диалог 9:**

[Мама]: - *Я вот что думаю: **жениться тебе, сынок, пора бы.***

[Илья Муромец]: - *На ком?*

[Мама]: - *Ну какая разница? Хошь на той, а хошь на этой* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 12:43–12:50];

(143) **Диалог 10:**

[Илья Муромец]: *Такая девица мне не по вкусу...*

[Мама]: *Тьфу ты, не по вкусу... Тебе что же, щи из нее варить?* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 13:08-13:14].

3. Патриархальный уклад:

(144) [Алеша Попович]: *Да где это видано, чтобы баба мужику указом была? Ишь ты, моду взяла – поперек моего слова идти!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 39:40–39:47];

(145) [Тихон]: *Бабе спуску давать нельзя! Негоже поперек мужского слова идти-ть!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 40:04–40:10];

(146) Диалог 11:

[Князь Киевский]: *Как зять, Колыван, ты мне очень даже симпатичен, честное слово. Да только захочет ли Забава?*

[Колыван]: *А чего ее спрашивать? Раз, и все!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 14:40-14:47];

(147) [Добрыня Никитич]: *Это Настасья так, для приличия шумит, а вообще-то она у меня тихая, что ни скажу – всё по-моему делает* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 42:38-42:47].

Представленный мультипликационный цикл является современным вольным изложением былин, и патриархальный уклад семьи представлен как **«пошатнувшийся»**:

(148) [Забава]: *(не желая выходить замуж – Г.К.) Этот тощий, этот толстый, у этого глаза глупые, про этого и говорить нечего, а этот вообще старый и нос у него картошкой!* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 5:38-5:47];

(149) [Настасья]: *Конечно, тебе до жены нет никакого дела, а то, что она второй год в старой шубе ходить будет, это для тебя мелочи, об этом ты не думаешь!*

(150) Диалог 12:

[Елисей]: *(про Настасью – Г.К.) А вы с ней часто ссоритесь?*

[Добрыня Никитич]: *С чего он взял, что мы ссоримся? Да мы с ней душа в душу... И вообще, не задавай глупых вопросов!*

[Елисей]: *А почему глупые-то?*

[Добрыня Никитич]: *Потому! Женишься – сам узнаешь.* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 43:46-44:07];

(151) [Добрыня Никитич]: *Мне бы это...шубу женскую... сорок шестого размера* [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 1:01:03-1:01:10];

(152) **Диалог 13:**

[Придворный]: *О, баба!*

[Аленушка]: *Я не баба, а летописец еженедельного издания «Новая береста»* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 9:24–9:33].

4. Религиозная принадлежность. Она репрезентирована следующими вербальными и невербальными средствами:

православие:

– **визуальный ряд:** собор, герои носят нательный крест, крестятся перед иконой; целуют крест и т.д.;

– **упоминание в речи героев сооружений,** в которых проводятся обряды богослужения, в речи героев:

(153) [Закадровый голос]: *В славном городе Ростове у ростовского попа соборного был один единственный сын. Звали его Алешей, по отцу – Попович* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:28–1:40];

(154) [Конь Юлий]: *Я ведь до того, как меня цыгане украли, при храме новгородском был* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 14:24–14:27];

(155) [Любава]: *Ах так? Тогда я косы обрежу и в монастырь уйду! Мужской!* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 10:00-10:05];

– **молитвы, обращения к богу:**

(156) [Поп соборный]: *Спасибо, Господи, что ты ниспослал Алешке план нашего спасения* [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 5:09–5:11];

– **восклицания героев:**

(157) [Тихон]: **Ой, Господи!** Да как же? Без оружия, без денег да без товарищей! [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 8:30–8:36];

(158) [Конь Юлий]: **Господи,** как это низко – указывать человеку на его недостатки в критические ситуации! [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 34:16–34:21];

(159) [Жительница деревни]: **Ох ты господи!** Чего только на Руси не увидишь! [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 35:30–35:33];

– **устойчивые сочетания:**

(160) [Князь Киевский]: **Вот тебе крест!** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 26:12];

(161) [Святогор]: **Ну, с богом!** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 29:39–29:41];

(162) [Князь Киевский]: **Ступай себе с богом!** [«Алеша Попович и Тугарин Змей»: 1:00:54–1:00:56];

(163) [Князь Киевский]: **Илья, витязь мой дорогой! Слава богу, встретились!** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 53:59–54:04];

(164) [Князь Киевский]: **Слава тебе, Господи! Здорово, православные!** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:02:46–1:02:50];

«отголоски» язычества, русскость в вероисповедании, «национальные варианты религиозного чувства» как отмечал Г.Д. Гачев [Гачев, 2003: 22]:

– «русский дух» (в понимании древних славян – «чистый дух», дух самой земли):

(165) [Баба-Яга]: **Дух в нем русский, говорю. Вирусу время нужно!** [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 43:20–43:24];

(166) [Баба-Яга]: **Да, хворью его не возьмешь... Проклятый русский дух!** [«Добрыня Никитич и Змей Горыныч»: 44:47–44:51];

– «мать сыра земля» (обожествление земли, поклонение земле):

(167) [Илья Муромец]: **Ну, помогай, мать сыра земля** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 2:20–2:24];

(168) [Аленушка]: *Это (землицу – Г.К.) мама Илье просила передать. Сказала, **землица родная** ему силы придает* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 33:07-33:11];

(169) [Князь]: *А **землица русская**, от которой ты силу берешь?* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 58:56–58:59];

(170) [Илья Муромец] *Так вот же подкова бурушкина, она ж по **родной земле** ходила!* [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:01:22-1:01:26];

(171) [Аленушка]: (обращаясь к горстке земли – Г.К.) *Ну, **землица родная, выручай!*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:07:32-1:07:34];

– **приметы:**

(172) [Илья Муромец]: *Ночью звезда упала – **добрая примета*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 8:25–8:31];

(173) [Илья Муромец]: *Муха в молоко попала. Ждите, мама, гостей. **Примета такая*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 13:12-13:24];

(174) [Старушка]: *Не свисти, денег не будет. **Примета такая*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 51:44–51:48];

(175) [Василевс]: *Не узнал. **Как у вас** (у русских – Г.К.) **говорят, богатым будешь!*** [«Илья Муромец и Соловей Разбойник»: 1:11:54-1:11:59].

Завершает дальнюю периферию концепта «Русь» визуальный ряд. Представленные нами герои обладают антропологическими признаками восточных славян, таким как светлые волосы, светлые глаза, светлая кожа, румяные щеки («*Щеки красные, сама крепкая, ух!*» [Мама Ильи Муромца]).

Итак, ядром концепта «Русь» является понятие «русская земля». В ближнюю периферию входят такие когнитивные признаки, как «топонимическая лексика», «люди русские», «богатырство», которые взаимосвязаны с ядром, то есть Русь – это в первую очередь земля, обозначенная топонимическими единицами, и народ, который проживает на обозначенной территории, а богатыри – «лицо» этого народа.

На дальней периферии расположены такие категории, как антропологические признаки, выраженные в визуальном ряде, и культурно-значимые ценности народа: духовный коллективизм (сплоченность, общественное одобрение, общественное осуждение, социальное давление), патриотизм (любовь к родине, дом, защита), патриархальный уклад жизни, религиозная принадлежность (православие, «отголоски» язычества); «атрибуты» богатырства: физическая сила, сила духа (стойкость, храбрость, честность, милосердие), богатырский конь (верность, дружба, сила).

Таким образом, в мультипликационном цикле о трех богатырях основным концептом, отражающим понятие русскости, выступает концепт «Русь». Для наглядности нами было составлена следующий графический рисунок, отображающий структуру выбранного концепта:

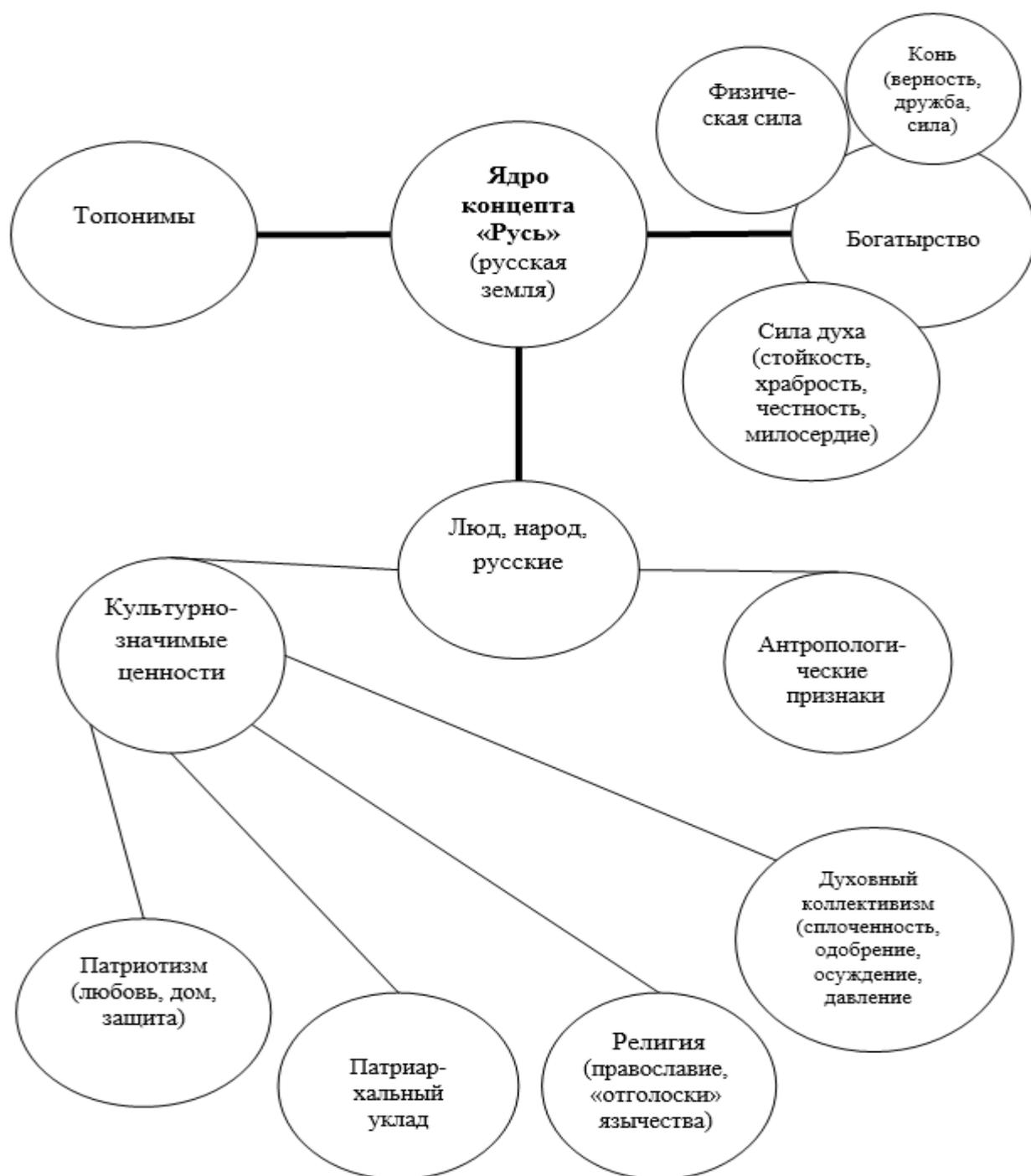


Рис. 1. Модель концепта «Русь» в мультипликационном цикле «Три богатыря» (студия «Мельница»)

Таким образом, мультфильмы о трех богатырях, являясь современным вольным изложением былин, несут в себе этнолингвокультурную ценность, ярко демонстрируют быт русского народа. Концепт «Русь» является лишь небольшой частью русского мира, однако совокупность выделенных

признаков характеризует суть русскости. Он помогает углубиться в историю народа, проследить истоки российской государственности и выделить факторы народной самоидентификации.

2.2.2. Концепт «дружба»

Концепт «дружба» один из наиболее часто встречаемых в мультипликации и занимает важное место в картине мира русской языковой личности [Али, 2019].

Ядро концепта «дружба», согласно лексикографическим дефинициям, составляют такие понятия, как «близкие отношения», «доверие», «привязанность», «общность интересов» [МАС: 449; Ожегов, Шведова, 2010: 181], «духовная близость» [Ефремова, 2001: 428]; «расположение» [Ушаков, 2008: 804].

Мультипликационный цикл «Чебурашка и Крокодил Гена», состоящий из 4 серий («Крокодил Гена», «Чебурашка», «Шапокляк», «Чебурашка идет в школу»), был создан в 1969–1983 гг., т.е. в советскую эпоху, когда происходила идеализация многих явлений, в том числе и отношений между людьми на основе уважения, доверия, поэтому главными компонентами понятия «дружба» являлись «самоотверженность», «сопереживание», «помощь», «братство» и т.д. В последующий период исторического развития нашей страны и в современное время осмысление дружбы, как и духовной близости, взаимопонимания людей, подвергалось различного рода трансформациям под воздействием экстралингвистических факторов. С конца 90-х гг. XX века основными составляющими исследуемого концепта становятся понятия «товарищество», «сотрудничество», «участие в общем деле». В последние десятилетия, когда наблюдается рост количества и пропорциональное ему сокращение длительности доброжелательных, душевных связей, дружба определяется признаками, выражающими совместные действия без каких-либо серьезных обязательств между людьми, состоящими в этой форме корреляции («совместная поездка», «совместный

отдых» и т.д.). Более того, в связи с гипердинамической актуализацией цифровых технологий, понятие «дружба» приняло виртуальный и условный характер. Как отмечают З.С. Ахматьянова, В.В. Сальникова, «электронная» дружба становится доминирующей среди школьников, поскольку дети активно пользуются социальными сетями [Ахматьянова, 2019]. Под «друзьями» подразумеваются пользователи аккаунта, присутствующие на личной Интернет-странице, зарегистрированной в той или иной социальной сети («Фейсбук», «Вконтакте», «Одноклассники» и др.), или «подписчики» (в сети «Инстаграм»). Причем в последней из них «дружба» может быть не взаимной: не все пользователи, на которых осуществляется подписка, отвечают обратной подпиской.

По своей природе концепт имеет ситуативный характер в зависимости от его локализации – контекста формирования, бытования и развития. Иначе говоря, в процессе концептуализации различных понятий важное значение имеет среда протекания данного процесса – в том числе языковая, а также роль внешней действительности, которая может быть ограничена сознанием одной личности, конкретным социальным сообществом, этносом, отдельным произведением и т.д. В этом плане мультипликационный фильм, на наш взгляд, представляет собой наиболее благоприятную среду концептуализации понятия «дружба».

В сериях мультфильма «Чебурашка и Крокодил Гена» обнаруживаются различные компоненты, образующие ядро и периферийную зону концепта «дружба». При этом процесс его репрезентации протекает не только в анимационном тексте, но и на других уровнях мультипликационного фильма (интертекстуальные включения, визуальный ряд, аудиосопровождение и т.д.).

В первой серии «Крокодил Гена» (1969 г.) генезис понятия «дружба» непосредственно связан с понятием «одиночество». Желание Крокодила Гены преодолеть состояние коммуникативной изоляции становится идейным, теоретическим началом формирования концепта «дружба» в

рассматриваемом контексте, а отправной точкой, т.е. практическим началом данного процесса становится объявление следующего содержания: «*Молодой крокодил хочет завести себе друзей*» [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 6:07-6:22]. С момента распространения данной информации в мультипликационном фильме происходит постепенное конституирование рассматриваемого концепта. В ходе этого процесса не только формируется ядро концепта «дружба», активно обрастая важными когнитивными признаками, дополняющими его, но и постепенно создается периферийная зона. По мере проявления различных существенных и несущественных свойств дружбы в мультфильме происходит ее концептуализация, благодаря чему в конце анимационного цикла формируется полное и разностороннее представление о дружбе, т.е. образуется концепт «дружба».

В первой серии актуализируются и репрезентируются следующие когнитивные признаки, то есть структурные компоненты концепта «дружба»:

– **утешение, моральная поддержка** (девочка Галя утешает плачущего щенка и вместе с ним направляется к Гене с целью подружиться:

(176) [Галя щенку]: *Не плачь, пойдем со мной* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 7:23-7:25];

(177) [Галя Гене]: *Это Вам нужны друзья?*) [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 7:54-7:57];

– **взаимопомощь** (девочка Галя убирается в доме Гены, а Гена кормит ее щенка Топика:

(178) **Диалог 1:**

[Галя Гене]: *У Вас есть молоко?*

[Гена Гале]: *Конечно, есть!*

[Галя Гене]: *Покормите Топика, я пока приберу, у Вас такой беспорядок* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 8:01-8:13];

– **принятие недостатков друг друга:** (Чебурашку принимают в круг друзей (состоящий из девочки Гали, Крокодила Гены и щенка Топика), несмотря на недостаток, заключающийся в том, что его имени нет в словаре:

(179) **Диалог 2:**

[Гена Чебурашке]: *Странно, никаких чебурашек нет.*

[Чебурашка Гене и Гале]: *Значит, вы не будете со мной дружить?*

[Галя Чебурашке]: *Почему? Будем, будем!* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 9:34-9:46];

– **взаимообмен знаниями и умениями:**

(180) **Диалог 3:**

[Галя Чебурашке]: *Я научу тебя вязать на спицах!*

[Гена Чебурашке]: *А я (научу тебя. – К.Г.) – пускать мыльные пузыри* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 9:47-9:52];

– **совместные развлечения, веселье:** игра в прятки друзей (девочки Гали, песика Топика, Крокодила Гены и Чебурашки);

– **сочувствие, сопереживание, устранение одиночества и грусти:**

(181) [Крокодил Гена]: *А вы знаете, сколько в нашем городе таких одиноких, как Чандр (лев. – К.Г.) и Топик?! И никто их не жалеет, когда им бывает грустно. Их надо передружить* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 13:43-14:09];

– **сплоченность, командный дух, общие цели, взаимопомощь, совместные действия** (строительство «Домика друзей»:

(182) [Закадровый голос]: *И они решили построить домик для тех, у кого нет друзей* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 14:12-14:16];

– **общее принятие решений, совместное совершение доброго дела, благородный поступок:** «Домик друзей» отдают под детский сад;

– **заступничество** (все персонажи (за исключением Шапокляк) собираются взять под защиту Чебурашку, чтобы его приняли в детский сад работать там игрушкой:

(183) **Диалог 4:**

[Чебурашка Гене и Гале]: *Давайте отдадим этот дом детскому садику, а я там буду работать игрушкой!..* (далее расстроившись – К.Г.). *Если меня возьмут, я же неизвестно кто.*

[Галя Чебурашке]: *Мы за тебя попросим!*

[Все]: *И мы! Мы тоже попросим!* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 18:41-19:03].

В целом, в первой серии «Крокодил Гена» происходит не только концептуализация понятия «дружба», но и его объективация, что подтверждается наглядным объектом – «Домиком друзей».

Для закрепления когнитивных признаков, формирующих концепт «дружба» в сознании ребенка, приводятся признаки антидружбы, которые репрезентируются в интертекстуальном включении в виде песенки отрицательного персонажа старухи Шапокляк

(184) **Песня 1:**

Кто людям помогает,

Лишь тратит время зря,

Хорошими делами

Прославиться нельзя,

Поэтому я всем и каждому

Советую все делать точно так,

Как делает старуха

По кличке Шапокляк [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 10:08-10:49]

Отрицание хороших поступков в приведенном интертекстуальном включении вызывает в сознании ребенка обратный эффект, т.е. он понимает: для того чтобы не уподобиться антигерою (старухе Шапокляк), не следует брать с него пример, а следует сделать все наоборот: «помогать людям» и «делать хорошие дела».

Во второй серии «Чебурашка» (1971 г.) концепт «дружба» формируется из следующих когнитивных признаков:

– **внимание, поздравление, подарок** (после того как Чебурашка поздравил Крокодила Гену с днем рождения, именинник воскликнул:

(185) [Крокодил Гена]: *Чебурашка, ты настоящий друг!*» [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 22:32-22:36],

т.е. поздравление с днем рождения в рассматриваемом мультипликационном дискурсе выступает признаком настоящей дружбы);

– **беспокойство за друга, сопереживание:**

(186) [Крокодил Гена] (после «полета» Чебурашки на воздушных шариках – Г.К.): *Чебурашка, ты не ушибся? Я так за тебя испугался!* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 24:03-24:11];

– **моральная поддержка:**

(187) [Чебурашка] (Гене после неудачной попытки изготовления скворечника – Г.К.): *Ты не горюй, Ген... Отдохнем и еще раз перделаем* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 26:23-26:29].

При этом Чебурашка подчеркивает совместное действие и имплицитно в своем высказывании готовность оказать помощь другу (перделаеМ);

Таким образом, с каждой новой серией ядро концепта «дружба» трансформируется и обрывает новыми признаками, что сопровождается естественным расширением его границ.

В третьей серии «Шапокляк» (1974 г.) действия антигероя – старухи Шапокляк – укрепляют дружбу между Чебурашкой и Крокодилом Геной. В данной части проявляются следующие признаки концепта «дружба»:

– **взаимопомощь:**

(188) **Диалог 5:**

[Чебурашка]: *Гена, тебе очень тяжело нести вещи? <...> Слушай, Гена, давай я вещи понесу, а ты возьми меня.*

[Гена]: *Это ты здорово придумал!* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 42:46-43:06];

– **совместная борьба со злом:** борьба Чебурашки и Крокодила Гены с браконьерами, борьба с загрязнением реки;

– **физическое и моральное пребывание рядом друг с другом всегда и везде:**

(189) **Диалог 6:**

[Чебурашка]: *Гена, я с тобой поеду (на крыше вагона. – К.Г.)!*

[Гена]: *Спасибо, Чебурашка!*

[Шапокляк]: *Молодец, старик, не оставил друга!* [«Чебурашка и Крокодил Гена»: 54:51-55:02].

В четвертой серии «Чебурашка идет в школу» (1983 г.) происходит формирование следующих новых признаков дружбы:

– **устранение недостатков друга:** в данном случае речь идет о ликвидации безграмотности Чебурашки. Гена купил ему школьную форму и отвел в школу;

– **консолидация всех сил (даже сплочение враждующих сторон) во имя благого дела:** для того чтобы быстрее закончился ремонт и школа успела заработать к началу учебного года, к борьбе с бездействующими ремонтниками подключаются старуха Шапокляк и ее крыса Лариска.

В целом структура концепта «дружба» в мультипликационном фильме «Чебурашка и Крокодил Гена» имеет следующее условное графическое изображение:

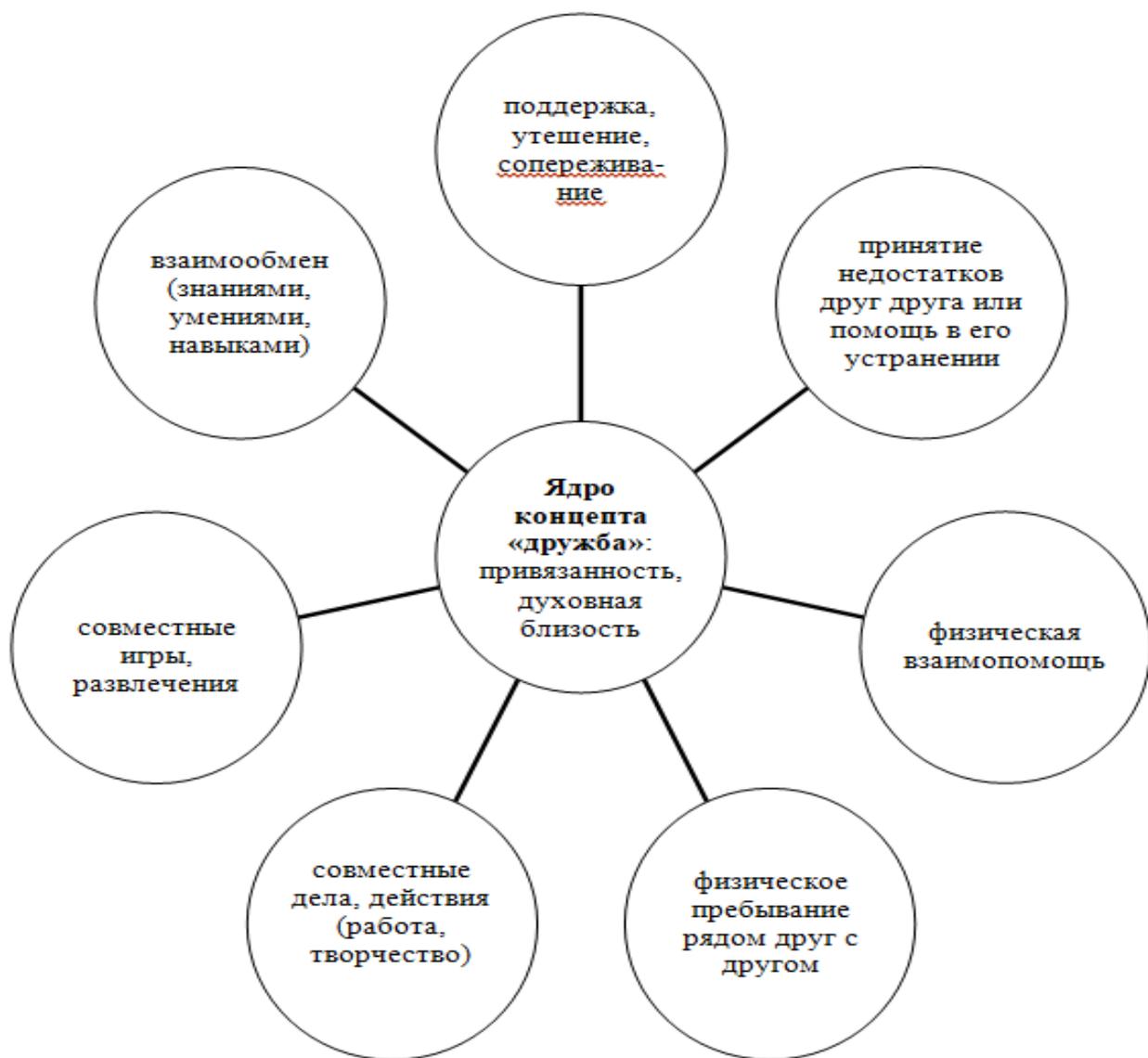


Рис. 2. Модель концепта «Дружба» в мультипликационном фильме «Чебурашка и Крокодил Гена».

Таким образом, концепт «дружба» в мультипликационном цикле «Чебурашка и Крокодил Гена» занимает центральное место. Он репрезентируется как вербальными, так и невербальными средствами: в одних случаях – в речи персонажей, в других – в их поступках и действиях (например, «Домик друзей», детская площадка, скворечник, груда металлолома, собранная Чебурашкой и Геной в помощь пионерам и т.д.). Другими словами, все уровни мультипликационного произведения, начиная от текста, заканчивая интертекстуальными включениями, участвуют в формировании и репрезентации концепта «дружба».

В ходе исследования выявлены следующие когнитивные компоненты, входящие в ядро концепта: «привязанность», «духовная близость», и в близкие к нему периферийные слои, обусловленные такими ассоциативными характеристиками дружбы, как моральная 1) поддержка, утешение, сопереживание; 2) принятие недостатков друг друга или помощь в его устранении; 3) физическая взаимопомощь; 4) физическое рядом пребывание друг с другом; 5) совместные дела, действия (работа, творчество); 6) совместные игры, развлечения; 7) взаимообмен (знаниями, умениями, навыками).

Полагаем, что содержание концепта «дружба» в полной мере соответствует общечеловеческим ценностным представлениям о дружбе, однако в зависимости от характера осмысления и вербализации информации объем его структурообразующих компонентов может быть расширен при рассмотрении других мультипликационных контекстов.

2.2.3. Концепт «душа»

Концепт «душа» также занимает одно из центральных мест в русской картине мира, определяя взгляд на человека и его сущность, что подтверждает обширный перечень работ по его определению [Авдышева, 2013; Жоламанова, 2015; 67; 102; 103]. Если в западной традиции личность чаще характеризуется через разум или индивидуальное «Я», то в российском сознании именно душа выступает главным критерием человечности и внутренней ценности личности.

Многогранность концепта «душа» наглядно отражена в отечественной лексикографии. Так, в «Словаре русского языка» в 4-х томах лексема «душа» обладает разветвленной семантической структурой, включающей шесть основных значений: 1) внутренний психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т.п.; 2) совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; характер человека; 3) человек; 4)

крепостной крестьянин; 5) дружеское фамильярное обращение; 6) самое основное, главное, суть чего-л. [МАС: 456]

Согласно В.И. Далю, душа – это «*безсмертное* духовное существо, одаренном разумомъ и волею» [Даль, 1981: 504], а также совокупность духовных качеств и совести человека. Обширный пласт фразеологизмов, приведенных Далем («*душа в душу*», «*взять на душу*», «*кривить душой*» и др.), демонстрирует, что заложенные в XIX веке смыслы остаются актуальными и сегодня, составляя ядро национального понимания этого концепта.

Идеологические ограничения советского периода отразились в словаре Д.Н. Ушакова, где душа определялась прежде всего как категория идеалистического мировоззрения, противопоставленная телу: «нематериальное начало жизни, противоположаемое телу; бесплотное существо, остающееся после смерти человека» [Ушаков, 2008: 816]. Это привело к семантическому смещению и стиранию границ между «душой» и «духом», хотя эти концепты принадлежат разным сферам: философскому дискурсу и повседневной духовной практике.

Большой академический словарь русского языка дополняет концептуальное поле понятия «душа»: внутреннее состояние, моральная сила, внутренний мир человека, мир его чувств, переживаний, настроений; совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; воодушевление, страстность, темперамент; главное лицо в чем-либо, вдохновитель; нематериальная субстанция, независимая от тела; доброта, твердость; главное в каком-либо деле, сущность, основа чего-либо; человек; ласково-фамильярное обращение к кому-либо; впадина под ребрами в центре груди [Кузнецов, 2000: 290].

В современных исследованиях душа признается религиозно-мифологической, нематериальной, бессмертной субстанцией. При этом С.А. Токаревым утверждается непохожесть представлений о душе у разных этносов [Токарев, 1980].

Л.С. Наградова выделяет следующие составляющие концепта «душа» [Наградова, 2009: 81]:

- эмоции и чувства;
- морально-нравственные качества;
- сознание;
- речевое поведение.

Итак, на основе анализа приведенных лексикографических источников, синонимических рядов и теоретических исследований, **ядро концепта «душа»** определяют следующие понятия: *бессмертная сущность; внутренний мир; совесть.*

Неудивительно что понятие «душа» находит глубокое отражение в художественном творчестве, если принимать во внимание ее значимость как культурной доминанты.

В мультипликационных фильмах обозначенное нами ядро концепта «душа» также встречается:

душа, как бессмертная сущность:

(190) [Князь Ярослав]: *Поймешь ли, сколько греха на душу взял?* [«Князь Владимир»: 45:56-46:08];

(191) [Феврония]: *Тело – да, мазь вылечит, но чтобы его душу исцелить, я всегда должна находиться с ним рядом, иначе полного исцеления князя не будет* [«Сказ о Петре и Февронии»: 32:20-32:28];

душа как внутренний мир:

(192) [Снегурочка]: *Не страхом полна душа моя* (а любовью – Г.К.) [«Снегурочка»: 56:16-56:19];

совесть:

(193) [Крестьянин] (про Февронию – Г.К.): *«Бескорыстная душа...»* [«Сказ о Петре и Февронии»: 28:16].

По мнению ряда ученых (М.В. Пименова, А.Н. Соболев, В.А. Маслова), сама природа обладает душой. В славянском язычестве часто встречаются аниматические убеждения (олицетворение, наделение душой всех реальных и

явления природы: огня, камня, дерева, молнии и т.д.). Например, в мультфильме «Гуси-лебеди» мы видим олицетворение, которое указывает на то, что печь, яблонька и речка, с которыми Машенька встречается в поисках своего брата, **имеют душу**: они разговаривают, у них есть свои заботы, они проявляют доброту.

Периферия концепта «душа» в мультфильмах хранится в следующих когнитивных признаках:

1. Сердце. Концепт «душа» смыкается с соматическим (телесным) кодом русской культуры через концепт «сердце». В русском языке сердце является главным «земным» аналогом и вместилищем души.

(194) [Феврония]: *Может, это потому что я тебе по сердцу?* [«Сказ о Петре и Февронии»: 33:42-33:46] – аналог. – по душе;

(195) [Хома]: *Он от чистого сердца...* [«Сказ о Петре и Февронии»: 36:35-36:37] – аналог. – от всей души.

Использование слова «сердце» вместо «душа» в анимационных текстах выполняет важную функцию: ребенку или массовому зрителю легче представить «сердце» (как нечто бьющееся, живое в груди), чем абстрактную «душу».

2. Душевность. В мультфильме «Аленький цветочек» наглядно воплощен культурный код, согласно которому подлинная человеческая сущность скрыта в «беззлой душе», а внешнее обличье признается лишь временной и обманчивой маской:

(196) [Чудище]: *Обратила меня злая колдунья в чудище, в диво лесное, наложила заклятье: жить мне в образе страшном пока не полюбит меня краса-девица за душу беззлую, за сердце чистое* [«Аленький цветочек»: 38:16-38:37].

В основе данного сюжета лежит классическая дихотомия: противопоставление внешнего (телесного, видимого) и внутреннего (духовного, истинного). Герой оказывается заточён в «образе страшном» - биологической оболочке, которая призвана отпугивать и скрывать его

человеческую сущность. Однако его подлинная идентичность сохраняется именно в «душе беззлобной». Согласно этой логике, заклятье может быть разрушено только через акт «духовного зрения»: другой человек должен совершить волевое усилие и увидеть субстанцию души сквозь неприглядную внешность. Таким образом, душа утверждается как неизменная ценность, которую не способна уничтожить или испортить даже «злая воля».

Интересен и используемый в тексте параллелизм «душа беззлобная» – «сердце чистое». Здесь ядро концепта «душа» смыкается со своей эмоциональной периферией «сердце». Вместе они образуют феномен «душевности», где этическое совершенство подтверждается эмоциональной открытостью.

Кульминацией лингвокультурологического анализа является условие снятия чар: «*полюбит... за душу*». В отличие от многих западных сказочных традиций, где акцент часто смещается на изменение поведения героя или его социальные заслуги, в отечественной традиции подчеркивается именно признание внутренней субстанции. Любовь здесь выступает не просто как чувство, а как инструмент познания, способный оценить духовные качества и совесть человека. Это подтверждает статус души как высшей «внутренней ценности», превосходящей любые материальные или визуальные характеристики.

3. Благородство. Согласно концепции Ю.С. Елагиной, вербализация ценностных ориентиров в анимации осуществляется преимущественно через аксиогенные ситуации, представляющие собой специфические сюжетные линии, выступающие наглядной иллюстрацией нравственных категорий [Елагина, 2022: 5]. Так, например, в мультфильме «Гуси-лебеди» Машенька проявляет благородство души, и, несмотря на свое горе, помогает всем, кто к ней обращается:

(197) **Диалог 1:**

[Печь]: *Ах, Машенька, голубушка, помоги мне, испеклись мои ржаные пирожки, вытащи их.*

[Машенька]: *Видно, пожалеть тебя придется!* [«Гуси-лебеди»: 4:41-5:08];

(198) **Диалог 2:**

[Яблонька]: *Машенька-голубушка, помоги мне, отряхни с моих веток спелые яблоки.*

[Машенька]: *Видно, пожалеть тебя придется!* [«Гуси-лебеди»: 6:00-6:22];

(199) **Диалог 3:**

[Речка]: *Машенька, голубушка, помоги мне, убери тяжелые камни, дай простор моей водице.*

[Машенька]: *Видно, пожалеть тебя придется!* [«Гуси-лебеди»: 7:18-7:49].

Поэтому и она сама получает помощь в ответ (они указывают дорогу, укрывают от опасностей):

(200) [Машенька]: *Реченька, спрячь меня!* [«Гуси-лебеди»: 14:03];

(201) [Машенька]: *Яблонька, голубушка, спрячь меня!* [«Гуси-лебеди»: 15:12];

(202) [Машенька]: *Печка, матушка, милая, спрячь меня!* [«Гуси-лебеди»: 16:14];

4. Искренность. Концепты «душа» и «сердце» выступают как равноправные и взаимодополняющие репрезентанты искренности:

(203) **Диалог 4:**

[Жаворонок]: *Поздравляю Вас от всей души!*

[Оранжевое горлышко]: *Благодарю Вас от всего сердца!* [«Оранжевое горлышко»: 19:25-19:28];

5. Великодушие:

(204) [Царь]: *Народ великодушный во всем велик: трудиться так трудиться, плясать и петь, так вдоволь, до упаду! Лишь добрые и честные способны так громко петь и так плясать отважно!* [«Снегурочка»: 46:32-46:56].

В словаре Д.Н. Ушакова «великодушие» трактуется как «свойство характера, выражающееся в бескорыстной уступчивости, снисходительности, отсутствии злопамятства, в способности жертвовать своими интересами». Это придает термину оттенок некоторой пассивности [Ушаков, 2008: 243]. Однако С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова, опираясь на внутреннюю форму слова («великая душа»), интерпретируют его как высоту духа и активную готовность к самопожертвованию [Ожегов, Шведова, 2010: 72]. В приведенном нами отрывке из мультипликационного дискурса великодушие предстает не как смиренная уступчивость (которую отмечает у Д.Н. Ушаков), а сила и масштаб личности (связь с этимологией слова «великая душа», которую приводят С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова). Царь ставит знак равенства между великодушием, добротой и честностью, поэтому мы наблюдаем связь с ядром концепта «душа» (совесть). Чтобы «*плясать отважно*» и «*громко петь*», человек должен быть свободен от внутренней тяжести, греха.

6. Эмоции, которые в мультфильмах чаще проявляются как метафоризация. Например, в мультфильме «Сказка о рыбаке и рыбке» море – это отражение душевного состояния старика. В начале сказки море спокойное, т.к. старик счастлив в своем мире: они жили со своею старухой «у самого синего моря», «в ветхой землянке», «ровно тридцать лет и три года», «старик ловил неводом рыбу, старуха пряла свою пряжу». Он отпускает золотую рыбку, не взяв выкупа, однако старуха начала браниться. После просьбы старухи о корыте, в душе у него закрадываются сомнения:

(205) [Закадровый голос]: *Вот пошел он к синему морю, видит: море слегка разыгралось* [«Сказка о рыбаке и рыбке»: 5:13-5:21].

Далее старуха требует избу, хочет стать столбовой дворянкой, вольной царицей, владычицей морской, бранит мужа, прогоняет его. Море отражает эмоции и чувства старика:

(206) [Закадровый голос]: *Вот пошел он к синему морю, помутилось синее море* [«Сказка о рыбаке и рыбке»: 7:01-7:08];

(207) [Закадровый голос]: *Пошел старик к синему морю: беспокойно синее море* [«Сказка о рыбаке и рыбке»: 10:23-10:31];

(208) [Закадровый голос]: *Старичок отправился к морю, почернело синее море* [«Сказка о рыбаке и рыбке»: 17:01-17:09];

(209) [Закадровый голос]: *Вот идет он к синему морю, видит: на море черная буря, так и вздулись сердитые волны, так и ходят, так воем и воют* [«Сказка о рыбаке и рыбке»: 24:12-24:29].

В конце мультфильма рыбка вернула ветхую землянку и разбитое корыто, старик улыбается, а море снова спокойное.

7. Птица. А.Н. Соболев выделяет разновидности душ: душа-огонь, душа-пламя, душа-звезда, душа-дым или душа-пар, душа-ветер, душа-насекомое (душа-червь, душа-гусеница), душа-птица [Соболев, 2000]. С течением времени у древних славян наблюдается эволюция воззрений о душе: появляются ее зооморфные и антропоморфические формы. Душа-птица в мультфильмах встречается, как правило, в образе черного ворона, который олицетворяет злой дух («Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Царевна-лягушка»). Однако, согласно древним представлениям славян, зооморфный образ души в виде птицы, в зависимости от земной жизни человека, меняется: если душа светлая, ее обычно ассоциируют с голубем, который улетает в небо, в небесное царство. С точки зрения некоторых исследователей, именно представление души в образе птицы обусловило возникновение у славян обычая оставлять для птиц крашеные яйца на могилах в такие священные праздники, как Пасха и Радоница [Марков, 2001].

8. Смерть. По мнению некоторых ученых, представления о душе непосредственно связаны со смертью и загробным миром [Толстая, 1999]. На Руси распространенным было представление о душе как о тумане, тени, отражении на водной глади и в зеркале. В мире мультипликационных фильмов ярким примером такого представления о душе является «Ежик в тумане». С философской стороны этот мультфильм часто ассоциируют с «Божественной комедией» Данте Алигьери. Ежик отправляется к своему

другу Медвежонку, но попадает в туман, который олицетворяет нечто потустороннее. Ежик на пути встречает филина («душа-птица»), улитку («душа-насекомое»), пса и белую лошадь («душа-животное»). Многие зрители сходятся во мнении, что это странствие души от тьмы к свету, и выбраться к свету Ежику помогает голос Медвежонка, с которым они часто наблюдали за звездами. Путь ежика метафорично начинается с колодца – символа спуска в подземное царство – и заканчивается около лампы – символа света. Кстати, «Божественная комедия» обрамляется тем же сюжетом что и «Ежик в тумане» - встречей со звездами. Лампа (звезды) – обладание души сиянием, блеском [«Ежик в тумане»].

Графический рисунок, отображающий структуру анализируемого концепта «душа» в мультипликационных фильмах выглядит следующим образом:

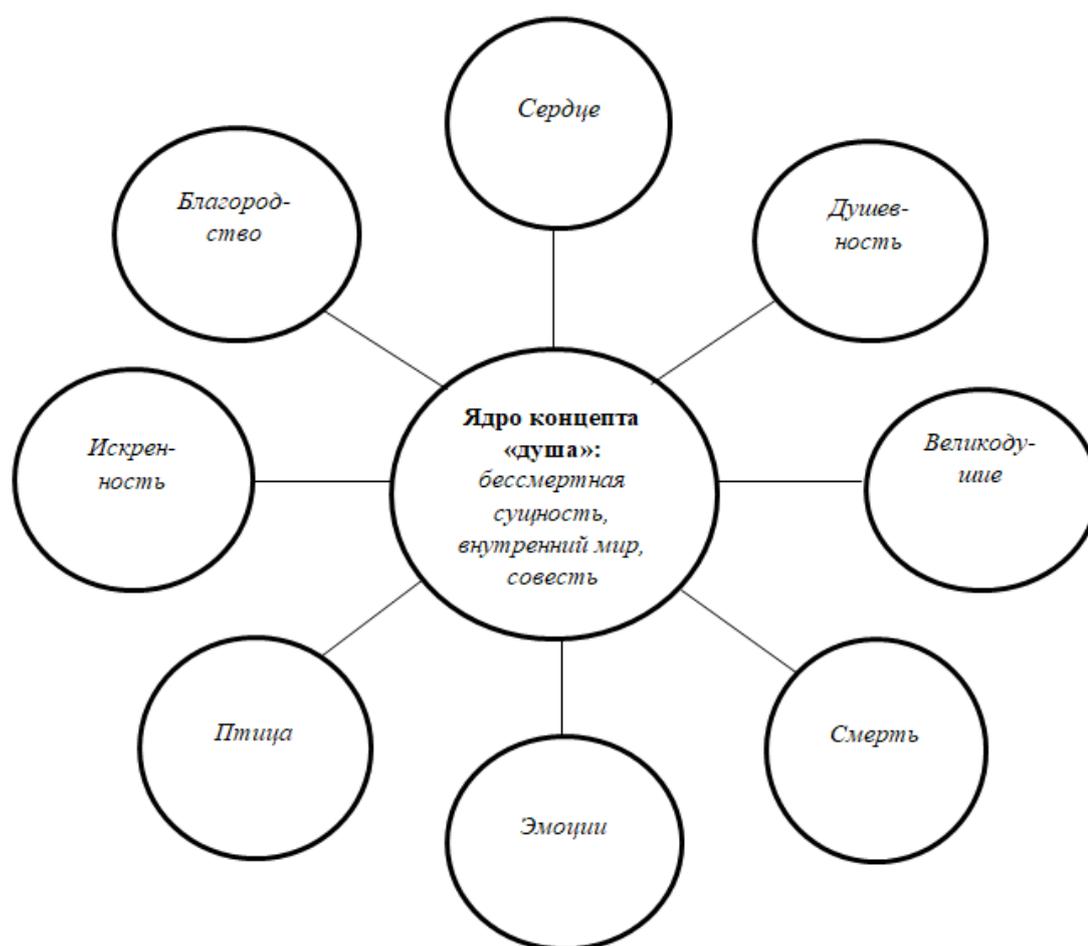


Рис. 3. Модель концепта «Душа» в мультипликационных фильмах

Итак, анализ лексикографических источников и мультипликационного дискурса показывают стабильность ядра концепта «душа»: бессмертная сущность, внутренний мир и совесть.

Периферию концепта душа составляют такие когнитивные признаки, как «сердце», «благородство», «душевность», «искренность», «великодушие», «птица», «эмоции», «смерть».

Концепт «душа» обладает сложной структурой, объединяющей разные категории:

- **сакральный слой:** душа как божественная, бессмертная субстанция.
- **психологический слой:** душа как средоточие чувств, эмоций и переживаний.
- **этико-социальный слой:** душа как эквивалент совести и нравственного мерил.
- **прагматический слой:** использование слова для счета людей, обозначения сути вещей или как формы фамильярного обращения.

2.2.4. Концепт «любовь»

В системе человеческого бытия концепт «любовь» функционирует как смыслополагающая категория, в которой синтезирован многовековой этический идеал конкретного общества. В лингвокультурологическом аспекте он выступает не просто как эмоция, а как сложный когнитивный механизм, формирующий систему нравственных приоритетов. Особое место в репрезентации этого концепта занимает искусство мультипликации.

Сравнительный лексикографический анализ позволяет проследить трансформацию семантической структуры концепта «любовь» в исторической перспективе.

В Словаре русского языка XI-XVII вв. любовь – это 1) привязанность, благосклонность к кому-либо; 2) склонность, пристрастие, приверженность к чему-либо; 3) страсть, влечение к лицу другого пола; 4) мир, согласие;

мирный договор [Словарь русского языка XI-XVII вв.: электронный ресурс]. Семантическое ядро концепта образуют значения привязанности и благосклонности, тогда как чувственное влечение занимает периферийную позицию. Характерно, что для этого периода также фиксируется значение «мирного договора», что отражает социальную значимость концепта.

В толковом словаре В.И. Даля иерархия смыслов претерпевает изменения: «состоянье любящего, страсть, сердечная привязанность, склонность; вождельенье; охота, расположение к чему-либо» [Даль, 1981: 282]. На первый план выходит психоэмоциональное состояние субъекта («состоянье любящего», страсть), которое в памятниках XI-XVII вв. стояло лишь на третьем месте. Напротив, значение «расположенность к чему-либо», занимавшее в ранних словарях одну из ведущих позиций, у Даля завершает смысловый ряд.

Новый этап осмысления концепта представлен в словаре под ред. Д.Н. Ушакова, где дефиниции приобретают идеологическую и социальную окраску: 1) чувство привязанности, основанное на общности интересов, идеалов, на готовности отдать свои силы общему делу; 2) такое же чувство, основанное на половом влечении; отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством; 3) перен. человек, внушающий это чувство; 4) склонности, расположение или влечение к чему-либо [Ушаков, 2008: 104]. Здесь приоритетным становится чувство, основанное на общности интересов и готовности к самопожертвованию ради общего дела (например, патриотизм), в то время как межличностные отношения и половое влечение выделяются в отдельную, подчиненную категорию.

В словаре С.А. Кузнецова сохраняется преемственность структуры дефиниций Ушакова, однако наблюдается уточнение формулировок и исключение переносного значения (объекта любви): 1) чувство глубокой привязанности к кому-либо, чему-либо, основанное на признании высокого значения, достоинства, на общих целях, интересах и т.п. 2) чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола; 3) внутренне

стремление, влечение, склонность, тяготение к чему-либо [Кузнецов, 2000: 509].

Существенная смена семантических приоритетов происходит в словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой. Здесь «сильное сердечное чувство» перемещается с периферии на первую позицию, социально-ориентированная привязанность смещается на второе место, а концепт дополняется оттенками «вкуса» и «пристрастия»: 1. глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство; 2) чувство глубокого расположения, самоотверженной и искренней привязанности; 3) постоянная, сильная склонность, увлеченность чем-нибудь; 4) предмет любви (тот или та, кого кто-нибудь любит, к кому испытывает влечение, расположение); 5) пристрастие, вкус к чему-нибудь [Ожегов, Шведова, 2010: 336].

На основе проведенного лексикологического анализа **ядро** концепта «любовь» составляют следующие понятия: *внутреннее состояние, чувство, страсть, сердечная привязанность*.

Лексикографическая многомерность концепта «любовь» получает наиболее полное раскрытие в мультфильмах «Князь Владимир», «Сказ о Петре и Февронии» и «Снегурочка», где вербальное описание дополняется визуальным и звуковым рядом. Семантические компоненты ядра – привязанность, страсть, внутреннее состояние, чувство – здесь становятся сюжетообразующими метафорами:

(210) [Старик]: *Никто не верил, а вот как вышло: **полюбил** князь Муромский простую дочь древолаза Февронию* [«Сказ о Петре и Февронии»: 35:35-35:40];

(211) **Диалог 1:**

[Феврония]: *Может, это потому что я тебе по сердцу?*

[Петр]: *А может, ты сама в меня **влюбилась**?* [«Сказ о Петре и Февронии»: 33:42-33:48];

(212) **Песня 1:**

Льёт с небес свирель мне песню грустную.

Ты так далеко, но сердцем я не одна.

*Как же жить теперь, с этим **чувством** мне?* [«Сказ о Петре и Февронии»: 34:14-34:37];

(213) **Песня 2:**

Может, знает лес высоту небес?

Может, ведает река силу в облаках?

*Или просто вновь родилась **любовь**,*

И откуда, как весна, к нам пришла она [«Князь Владимир»: 1:12:20-1:12:48];

(214) **Диалог 2:**

[Весна]: *Снегурочка, дитя мое! Чего тебе недостает?*

[Снегурочка]: *Любви! Хочу любить, но слов любви не знаю!* [«Снегурочка»: 53:50-54:01].

Если ядро обеспечивает устойчивость концепта, то его периферия позволяет наполнить этот образ уникальными контекстуальными смыслами, специфичными для конкретных сюжетов. Кроме того, «многослойность» концепта позволил нам выделить ближнюю и дальнюю периферии.

Ближняя периферия концепта «любовь» в мультфильмах характеризуется следующими когнитивными признаками:

1. Свет. Это один из наиболее значимых когнитивных признаков, формирующих периферию концепта «любовь» в мультипликационном дискурсе:

(215) [Владимир]: *Тьма проходит и истинный **свет** уже светит. Кто любит брата своего, тот **пребывает во свете**, а кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме* [«Князь Владимир»: 1:10:22-1:10:37];

(216) **Песня 2:**

Ты - свет моих глаз, и как пламя от свечи

Освещаешь путь в ночи, и я иду к тебе [«Сказ о Петре и Февронии»: 35:09-35:20];

(217) **Песня 3:**

Сколько солнца в каждом взгляде,

Сколько света и любви.

Будем жить друг друга ради,

Сердце так стучит в груди [«Сказ о Петре и Февронии»: 1:12:18-1:12:37];

(218) **Песня 4:**

Если вдруг настанет день, трудный день,

Свет в душе закроет тень отчуждения [«Сказ о Петре и Февронии»: 1:18:22-1:18:32].

Этот признак объективируется через метафорическое отождествление чувства с **теплом** (дальняя периферия).

2. **Огонь.** В мультипликационном дискурсе «Снегурочка» любовь уже наделяется жаром:

(219) [Мороз]: *Ярило Солнце собирается сгубить Снегурку: только и ждет того, чтобы взорнить ей в сердце лучом своим огонь любви* [«Снегурочка»: 8:14-8:27].

Любовь выступает как внешняя агрессивная сила, несовместимая с исходной природой героини (льдом). Здесь на дальней периферии концепта фиксируется признак **опасности**. Любовь – это не только дар, но и угроза жизни

(220) [Мизгирь]: *Великий царь, отсрочь мое изгнание! Огонь любви моей воспламенит Снегурочки нетронутое сердце!* [«Снегурочка»: 42:35-42:45].

Мизгирь использует метафору огня как средство воздействия. Это подчеркивает **пыл** героя. Любовь понимается как активный процесс горения, который может передаваться от одного субъекта к другому, «согревая» или «растапливая» эмоциональную холодность.

(221) [Снегурочка]: *Не страхом полна душа моя, хочу взглянуть в твое лицо, в огонь твоих очей взглядеться!* [«Снегурочка»: 56:16-56:27].

В когнитивной базе персонажей любовь неразрывно связана со зрением и светом. Огонь в глазах становится маркером подлинности и силы чувства, его визуальным доказательством.

(222) [Снегурочка]: *В очах огонь, и в сердце, и в крови во всей огонь. Люблю и таю, таю от сладких чувств любви* [«Снегурочка»].

Финальная реплика Снегурочки демонстрирует полное погружение в чувства. Когнитивный признак «огонь» здесь означает переход от холодной бесчувственности к «горячей» жизни. Парадокс «люблю и таю» выражает высшую точку концепта: любовь как **самопожертвование** ради возможности «быть живым» и «чувствовать», даже если это ведет к гибели:

(223) **Диалог 3:**

[Весна]: *Забывла ты отцово опасение: любовь тебе погибель будет.*

[Снегурочка]: *Пусть гибну я. Любви одно мгновенье дороже мне годов тоски и слез* [«Снегурочка»: 54:04-54:19].

Огонь противопоставлен **холоду одиночества**:

(224) [Снегурочка]: *Беги туда, где любят. Ищи любви, ее ты стоишь. Сердце Снегурочки холодное для всех и для тебя любовью не забьется...* [«Сказ о Петре и Февронии»: 25:05-25:27];

(225) [Царь]: *Короче, друг, за стужу наших чувств и сердится на нас Ярило и стужей мстит* [«Сказ о Петре и Февронии»: 32:55-33:06].

3. **Сакральность, бог.** В мультфильме «Князь Владимир» репрезентируется сакральность, божественное начало. Любовь концептуализируется не просто как человеческая эмоция, а как категория, тождественная высшей силе:

(226) [Алекша]: *Здесь написано про Христа. Он принес благую весть: что бог есть любовь* [«Князь Владимир»: 49:13-49:27].

Прямая номинация концепта через отождествление с божеством возводит концепт в сферу абсолютных истин. Любовь здесь понимается как первооснова мира и «благая весть», принесенная Христом. Таким образом, на

дальней периферии концепта фиксируется признак его **абсолютности** и **вечности**, независимости от воли отдельного человека.

(227) [Владимир]: *Тьма проходит и истинный свет уже светит. Кто любит брата своего, тот пребывает во свете, а кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме. И мы имеем от Него заповедь: чтобы любящий бога любил и брата своего. В любви нет страха. **Пребывающий в любви пребывает в боге, и бог в нем, и бог есть любовь*** [«Князь Владимир»: 1:10:22-1:11:09].

Любовь концептуализируется как закон, связывающий веру и жизнь. Она перестает быть просто чувством и становится обязанностью перед другими. Главная мысль проста: если ты действительно любишь Бога, ты обязан проявлять эту любовь к людям. Именно по твоему отношению к ближним можно судить о том, насколько ты духовно зрел. Еще один важный момент: любовь в мультфильме дает герою чувство абсолютной **защищенности**: «*в любви нет страха*». Когда человек любит, он обретает душевный покой и чувствует себя под надежной защитой свыше.

Данный когнитивный признак служит для формирования у зрителя представления о любви как о силе, превосходящей человеческую природу, способной преобразовать личность и социум через приобщение к божественному идеалу.

4. Сила. В анимационном дискурсе любовь наделяется физическими и метафизическими свойствами, становясь источником могущества, стойкости и победы над злом:

(228) [Владимир]: *Любовь человека держит* [«Князь Владимир»: 55:22-55:24].

Здесь периферия концепта дополняется признаком внутренней опоры. Любовь выступает как невидимый фундамент, который удерживает человека в рамках человечности и дает ему силы продолжать путь.

(229) [Старик]: *Сила ваша в любви и в вере* [«Сказ о Петре и Февронии»: 3:45-3:47].

Любовь напрямую отождествляется с жизненным ресурсом. Она ставится в один ряд с «верой», образуя дуалистическую основу могущества героев. Без любви человек слаб и уязвим перед внешними обстоятельствами.

(230) **Диалог 4:**

[Петр]: *Не пойму, в чем же сила и секрет меча богатыря Азрика?*

[Феврония]: *Ты думаешь, без любви получилось бы победить идола?*

[«Сказ о Петре и Февронии»: 1:12:08-1:12:17].

Любовь здесь выступает как необходимое условие для преодоления сверхъестественного зла. Таким образом, закрепляется идея о том, что любовь является высшим типом силы, превосходящим физическое оружие.

Когнитивный признак «сила» переводит любовь из категории личных переживаний в категорию действенной энергии. В мультфильмах любовь становится «двигателем» сюжета: она не просто вдохновляет героев, а буквально дает им возможность совершать невозможное, удерживает их от слабости и обеспечивает победу над врагом. Это делает концепт «любовь» центральным элементом не только эмоциональной, но и событийной линии произведения.

5. **Предопределенность.** Любовь рассматривается не просто как стихийное чувство, а как законный союз, освященный традицией, ритуалом и самой судьбой. Здесь нами выделены следующие категории дальней периферии:

- **суженый:**

(231) [Петр]: *А вот когда снег летом выпадет, тогда и суженая моя сама объявится* [«Сказ о Петре и Февронии»: 3:18-3:24];

(232) [Княгиня]: *Петр, это твоя нареченная пишет* [«Сказ о Петре и Февронии»: 41:37-41:41].

Использование лексем «суженая» и «нареченная» указывает на то, что в когнитивной базе персонажей любовь воспринимается как метафизический план, начертанный заранее. Любовь здесь – это не случайный выбор, а встреча с предназначенным человеком.

- венчание:

(233) [Петр]: *Так что, не судьба мне под венец идти* [«Сказ о Петре и Февронии»: 3:13-3:15];

(234) [Старик]: *Но для этого тебе обвенчаться с князем Петром надо* [«Сказ о Петре и Февронии»: 3:40-3:44].

Концепт «любовь» объективируется через внешние атрибуты и действия: «под венец идти», «обвенчаться», «кольца венчальные». Для героев любовь не считается завершенной или истинной без церковного таинства.

- кольцо

(235) [Петр]: *Ну, для этого нужны два кольца венчальных?* [«Сказ о Петре и Февронии»: 34:02-34:06];

(236) [Феврония]: *Колечко простое, да слово – княжеское* [«Сказ о Петре и Февронии»: 37:04-34:11].

Кольцо переводит любовь из разряда «слов» в разряд «фактов». В браке кольцо «утверждает» статус супругов перед Богом и людьми. Это знак того, что человек больше не принадлежит только самому себе:

(237) Диалог 5:

[Петр]: *Моя Феврония...*

[Феврония]: *Мой Петр...* [«Сказ о Петре и Февронии»: 1:13:48-1:13:53].

Кроме того, кольцо фиксирует идею о том, что истинная любовь не заканчивается со смертью. Оно символизирует «закольцованное» время, где **верность длится вечно:**

(238) Диалог 6:

[Мальчик]: *Дедушка, а они будут жить долго и счастливо?*

[Старик]: *Да, станут примером вечной любви.*

[Мальчик]: *А потом поживут и умрут в один день?*

[Старик]: *Не умрут, а войдут в жизнь вечную. И будет наш народ почитать Петра и Февронию как святых чудотворцев и покровителей Семьи и Брака* [«Сказ о Петре и Февронии»: 1:13:59-1:14:22].

Любовь в мультфильме понимается как путь к браку, который предначертан свыше и требует формального закрепления через священный обряд. Это придает концепту характер устойчивости, законности и высшей цели.

6. **Созидание и забота.** Любовь переносится из сферы человеческих отношений на весь окружающий мир (природу, животных, насекомых), становясь универсальным принципом существования:

(239) **Диалог 7:**

[Алекша]: *Скажи, как здесь растет столько всего?*

[Боян]: *Ну, растет, потому что люблю их – всех.*

[Алекша]: *Поэтому растет?*

[Боян]: *А любовь-то – это прежде всего внимание и забота...*

[Алекша]: *И пчел любишь тоже?*

[Боян]: *Пчел? Да как же их не любить-то?*

[Алекша]: *Но они же могут укусить.*

[Боян]: *Так ведь они просто так не укусят.*

[Алекша]: *А слепней и комаров тоже любишь?*

[Боян]: *Зачем-нибудь и они нужны [«Князь Владимир»: 46:53-47:39].*

Концепт «любовь» расширяется и переходит в экологическую и философскую категорию. Любовь здесь – это не просто пассивное любование, а способ взаимодействия с миром, основанный на внимании, труде и признании ценности каждой жизни. В анимационном тексте это служит для формирования у зрителя бережного и ответственного отношения к окружающей среде.

7. **Сердце** репрезентируется как физическое и духовное вместилище любви, определяющее способность субъекта к сопереживанию, выбору партнера и самой жизни:

(240) [Снегурочка]: *Сердце Снегурочки холодное для всех* [«Снегурочка»: 25:14-25:23];

(241) [Мизгирь]: *Для сердца нет указки: любил тебя, теперь люблю другую!* [«Снегурочка»: 28:17-28:23]. Высказывание Мизгирия вводит важный элемент периферии – **неподвластность воле и логике**. Любовь концептуализируется как стихийная сила, которой невозможно управлять разумом. Сердце здесь выступает как независимый субъект, который сам выбирает объект привязанности, даже вопреки прежним обязательствам.

(242) **Диалог 8:**

[Царь]: *Ищи себе по сердцу друга.*

[Снегурочка]: *Где же искать его, не знаю...*

[Царь]: *Сердце скажет.*

[Снегурочка]: *Молчит мое сердечко...* [«Сказ о Петре и Февронии»: 41:04-41:22].

Таким образом, когнитивный признак «сердце» выступает как хранилище любви. Любовь в данном контексте – это не волевой выбор, а некий «**компас**», который может либо благословить («*сердце скажет*»), либо обречь на одиночество («*молчит сердечко*»). Таким образом, концепт любви переносится в сферу внутренней предопределенности, где человек лишь следует за голосом своего сердца.

8. **Дар**. Данный когнитивный признак определяет любовь как высшую награду, которая наделяет жизнь смыслом и ценностью:

(243) [Весна]: *Изволь, дитя, готова я тебя любовью одарить: в венке моем любовных сил сокрыт родник неистощимый* [«Снегурочка»: 54:20-55:12];

(244) [Снегурочка]: *Какое я сокровище храню в груди моей...* [«Снегурочка»: 55:39-55:44].

9. **Магическая сила**, способная трансформировать окружающий мир в глазах влюбленного и накладывать «чары» на его волю:

(245) **Диалог 9:**

[Снегурочка]: *Ах, мама! Что со мной? Какой красой зеленый лес оделся, вода манит, кусты зовут меня под сень свою, а небо, мама, небо!*

[Весна]: *Любовным ароматом наполнилась душа твоя!* [«Снегурочка»: 54:45-55:12].

(246) [Петр]: *Небось, приколдовала меня тут своим зельем, а то я что-то насмотреться на тебя никак не могу* [«Сказ о Петре и Февронии»: 33:39-33:42].

Итак, ядро концепта согласно анализу словарных дефиниций и мультипликационного дискурса образуют понятия «внутреннее состояние», «чувство», «страсть», «сердечная привязанность». Ближнюю периферию составляют следующие когнитивные признаки: «свет», «огонь», «бог», «сила», «предопределение», «созидание», «забота», «сердце», «дар», «магическая сила». На дальней периферии расположились лексемы «тепло», «опасность», «пыл», «самопожертвование», «холод одиночества», «вечность», «абсолютность», «защищенность», «оружие», «суженный», «венчание», «кольцо», «верность», «неподвластность», «компас».

Графическое изображение концепта «любовь» в мультипликационных фильмах выглядит следующим образом:

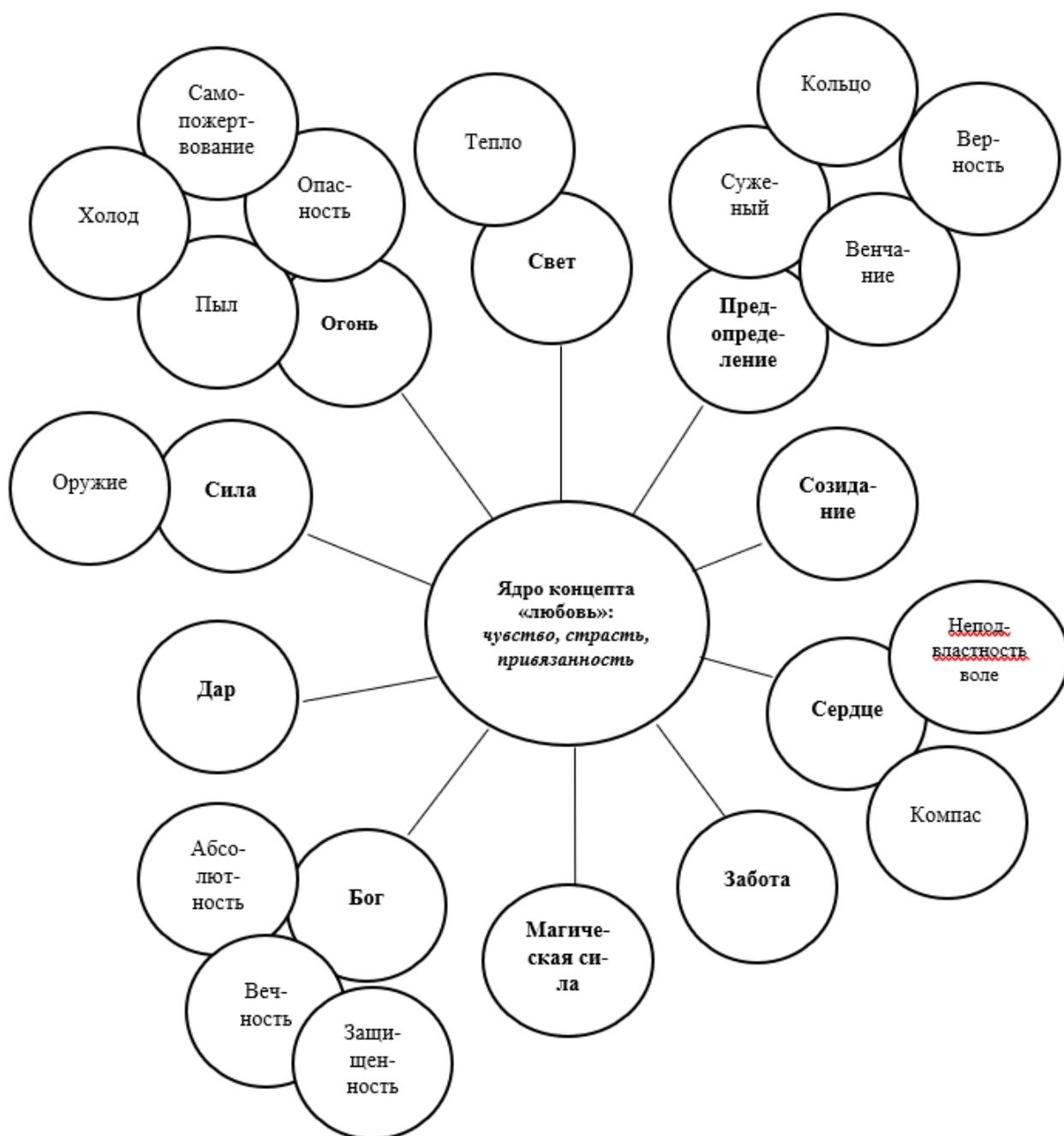


Рис. 4. Модель концепта «Любовь» в мультипликационных фильмах

Таким образом, в рамках данного параграфа мы установили, как менялось восприятие любви: из области общественных отношений она окончательно перешла в сферу личных чувств. Концепт «любовь» ярко репрезентирован в искусстве мультипликации, где он выступает не просто как эмоция, а как ключевой механизм, который двигает сюжет. Через образы героев мультфильмов этот концепт транслирует многовековые этические

идеалы общества, формируя у зрителя систему нравственных приоритетов и понимание любви как высшей ценности человеческого бытия.

2.2.5. Концепт «вечность»

«Вечность» – это фундаментальное понятие, издавна формирующее человеческое мировоззрение. Ю.С. Степанов выделяет два значения: вечность сотворенного мира, противопоставленная времени, и вечность Бога, стоящая над этим противопоставлением [Степанов, 2004: 848–849]. А.В. Мокрова вслед за Ю.С. Степановым рассматривает два учения о вечности – античное (вечность, соотносимая со временем) и христианское (вечность, не соотносимая со временем) [Мокрова, 2003]. Однако неразрывную связь между временем и вечностью видел уже Платон. Время, по его мнению, не может существовать и быть познанным без причастности к вечности, являясь её отражением в материальном мире. Таким образом, время одновременно и отличается от вечности, и связано с ней [Дмитриевская, 2013: 42]. Следовательно, вечность рассматривается как состояние вне времени, как нечто неизменное и совершенное, противопоставленное изменчивому и преходящему миру времени. В этом понимании время – лишь тень вечности.

Этимология лексемы «вечность» восходит к слову «*věť*», т.е. век. Корень «век», в свою очередь, восходит к индоевропейскому «*wei*» – «долгая жизнь». Другими словами, первоначальное значение корня связано не с бесконечностью, а с жизненной силой, периодом жизни человека. Это подчеркивает антропоцентричность концепта: вечность мыслится не сама по себе, а в соотношении с конечностью человеческого бытия.

С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова дают наиболее прагматичное и близкое к разговорной речи определение: «очень долгое время, бесконечность» [Ожегов, Шведова, 2010: 78]. Слово «бесконечность» здесь выступает как синоним предельной длительности. Это упрощенный взгляд, который чаще всего используется в бытовом контексте («мы ждали целую вечность»). Вечность не отрицает время, а максимально его растягивает.

В отличие от С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, Д.Н. Ушаков подчеркивает отсутствие границ вечности: «время, не имеющее ни начала, ни конца» [Ушаков, 2008: 266]. Если время в обычном понимании всегда имеет точку отсчета и финал, то вечность у Д.Н. Ушакова – это «линейная бесконечность». Это определение лишено некой сакральности, священности: в нем нет божественного присутствия, только бесконечная временная шкала.

Т.Ф. Ефремова придерживается естественнонаучной и марксистско-ленинской парадигмы: «бесконечное во времени существование материального мира» [Ефремова, 2001: 166]. Вечность здесь привязана к материи. Она не существует «сама по себе» или в духовном плане; она существует лишь до тех пор, пока существует материя. Вечность – это свойство физического мира, а не иная реальность.

Несмотря на приведенные выше словарные дефиниции, содержание константы «вечность» в русской лингвокультурологии связана с религиозно-сакральным аспектом. В языке чаще закреплено представление о вечности не как о «бесконечном времени», а как об ином качестве бытия, связанном с богом: *Царство Небесное* (фразеологизм, выступающий синонимом вечной благой жизни после смерти); *вечный покой* (эвфемизм смерти, понимаемой как переход в состояние блаженного отсутствия времени, суеты и страданий); *вечная память* (молитва о том, чтобы душа усопшего была упокоена в боге, что и дает ей бессмертие); *век вековать, а вечности не миновать* (неизбежность перехода из линейного времени в состояние вне времени) и т.д.

Таким образом, **ядро концепта** «вечность» составляет понятие «*бесконечность*», а **ближнюю периферию** образуют такие когнитивные признаки как «*время*» и «*бог*».

Мультфильмы репрезентируют общее для всех культур архаическое сознание о цикличности времени, подразумевающий круговорот событий, т.е. время представлено в виде **круга**. Наиболее ярко это отражено в мультфильме «Двенадцать месяцев» (1956):

(247) [Закадровый голос]: *Круглый год старик сразу увидал: зиму и лето, весну и осень...*» [«Двенадцать месяцев»: 5:42-5:49].

Циклическое представление времени напрямую связано с умением человека фиксировать и соотносить естественные циклы природы:

(248) [Май]: *«Слышишь, братец Апрель: за подснежниками. Значит, твоя гостья!»* [«Двенадцать месяцев»: 21:18-21:25];

(249) [Январь]: *Плохо твое дело, голубушка. Не время теперь для подснежников: надо апреля-месяца ждать*» [«Двенадцать месяцев»: 21:48-21:57].

В указанных примерах также актуальна библейская философия – **всему свое время**:

(250) [Учитель]: *Я бы хотел, чтобы все было на своем месте и в свое время: зима – зимою, лето – летом*» [«Двенадцать месяцев»: 44:55-45:07].

Также в мультипликационном дискурсе встречается такой когнитивный признак, как **неподвластность**: у человека нет сил вмешиваться в цикл времени, изменить порядок жизни невозможно:

(251) Диалог 1:

[Королева]: *Я хочу, чтобы уже был апрель. Я очень люблю подснежники!*

[Учитель]: *Но это невозможно, Ваше Величество!.. Это закон природы!* [«Двенадцать месяцев»: 13:21-13:39].

Однако большинство мультипликационных фильмов – это экранизация русских волшебных сказок, поэтому перед нами выступают герои, обладающие чудодейственной силой, которые могут также управлять временем:

(252) Диалог 2:

[Апрель]: – *Братец Январь, уступи мне на час свое место!*

[Январь]: – *Я бы уступил, да не бывает Апрелью прежде Февраля и Марта.*

[Март]: – *Ну, за мной дело не станет!*

[Февраль]: – *Ладно, уж и я уступлю!* [«Двенадцать месяцев»: 22:16-22:31].

В культурологии, при более позднем осмыслении феномена времени, выделяется модель «линейного времени». Ее можно представить как круг, который сознание размыкает и выпрямляет в линию. В результате этого преобразования возникают понятия «начала» и «конца». В мультипликационных фильмах это выражено в старении человека, смене сезонов, поколений и т.д.:

(253) [Солдат]: *Нынче день-то какой: старому году конец, новому – начало* [«Двенадцать месяцев»: 4:43-4:50];

(254) [Солдат]: *А как померли ее (королевы – Г.К.) родители, так и осталась она полной хозяйкой* [«Двенадцать месяцев»: 6:57-7:03];

(255) [Закадровый голос]: *Шло время, дети росли* [«Святой Сергей Радонежский»: 4:27-4:30];

(256) [Закадровый голос]: *Дети выросли, а родители состарились* [«Святой Сергей Радонежский»: 6:54-6:57].

В советское же время наблюдалось фамильярное отношение ко времени: его замедляют, ускоряют, подгоняют. Идеология того времени акцентировала внимание на прогрессе, развитии, движении вперед. Постоянные призывы к «догоним и перегоним» создавали ощущение спешки, необходимости быстро достигать поставленных целей.

В наибольшей степени ускоренное время репрезентируется в мультфильме «Цветик-семицветик»:

(257) [Женя]: *Вели, чтоб я дома была с баранками!* – и девочка Женя мгновенно оказывается дома [«Цветик-семицветик»: 5:32-5:54];

(258) [Женя]: *Вели, чтоб я СЕЙЧАС ЖЕ была на Северном полюсе!* [«Цветик-семицветик»: 8:31-8:35];

(259) [Женя]: *Вели, чтоб этот противный медведь СЕЙЧАС ЖЕ оказался в клетке!* [«Цветик-семицветик»: 10:09-10:15] и т.д.

В русской анимации когнитивный признак «бог» отображается как через прямое обращение к житиям святых, так и через философские притчи. Здесь возникает когнитивный признак дальней периферии – «вечная жизнь». Например, «Сказ о Петре и Февронии»:

(260) **Диалог 3:**

[Мальчик]: ...*А потом поживут и умрут (Петр и Феврония – Г.К.) в один день?»*

[Старик]: *Не умрут, а войдут в жизнь вечную. И будет на народ почитать Петра и Февронию как святых чудотворцев и покровителей Семьи и Брака* [«Сказ о Петре и Февронии»: 1:11:21-1:11:37].

Вечность здесь – это награда за верность и духовный подвиг. Смерть визуализируется не как конец, а как торжественный и светлый момент перехода в сакральное пространство.

Ярким примером того, как через визуальные образы и сюжетные метафоры транслируется религиозно-сакральное представление о вечности, является мультфильм «Святой Сергей Радонежский» (2022). Анимационный дискурс переводит абстрактное богословское понятие вечности в конкретные визуальные образы: *свет* (вокруг святого Сергия, особенно в моменты молитвы или явления ему Богородицы, пространство заливается особым, золотистым или белым светом, который символизирует вечность), *молитва* (молитва Сергия изображается как диалог с вечностью), *взаимоотношения с дикими животными* (вечность здесь понимается как возвращение к первоначальной гармонии, которая была до грехопадения и начала «линейного времени») и т.д.

На уровне языка вечность является не просто временной категорией, а финальной целью и смыслом человеческого существования:

(261) [Прихожане]: *Здравствуй, отче! Прими нас к себе монахами. С тобой спастись хотим* [«Святой Сергей Радонежский»: 13:04-13:12].

В русской лингвокультуре концепт «спасение» (сотериология) является одним из центральных. Спасение – это избавление от «смерти второй», т.е. от вечного небытия или страданий.

(262) [Закадровый голос]: *И лишь когда **земной путь** их подошел к концу...* [«Святой Сергий Радонежский»: 8:39-8:42].

Если есть путь «земной», подразумевается и путь «небесный». «Земной путь» – это линейное, ограниченное время. Его «конец» в сакральном контексте является «началом» входа в вечность.

(263) [Закадровый голос]: *Но к **Богу путь** у каждого свой* [«Святой Сергий Радонежский»: 17:29-17:32]. Путь к Богу – это процесс перехода человека в вечность еще при жизни.

Таким образом, в мультфильме «Святой Сергий Радонежский» вечность концептуализируется не как пустое бесконечное пространство, а как пространство божественной любви и спасения, куда человек направляется через свой уникальный «земной путь». Лингвистические маркеры («земной путь», «к Богу», «спастись») служат кодами, которые переводят абстрактное понятие вечности в понятный зрителю категорию.

Как отмечает Ю.С. Степанов, в индоевропейской культуре «вечное» – это не просто «вечно длящееся», а именно «вечно юное». Однако в русской культуре мы встречаем другой вид вечности – «вечно старое» [Степанов, 2004: с. 847]. И здесь возникает следующий когнитивный признак ближней периферии концепта «вечность» - **Кощей Бессмертный** и **Баба-Яга**, которые часто встречаются в русском фольклоре, соответственно и в мультипликации. Баба-Яга и Кощей Бессмертный в русской мультипликации являются антропоморфными (человекоподобными) воплощениями вечности. Однако они представляют два разных лика этой вечности: Кощей – это статичная, мертвая вечность, а Баба-Яга – динамическая вечность.

В анимационном дискурсе сказки «Царевна-лягушка» Кощей Бессмертный предстает как живое воплощение абсолютной **неподвижности**. Вечность в его царстве показана как время, лишённое движения. Процесс

«позолоты» окружающего мира означает уничтожение жизненного начала и превращение природы в вечный, но безжизненный объект. Здесь золото становится культурным символом нетленности, лишенной жизни, что подчеркивает враждебность Кощея естественному временному потоку:

(264) [Кощей Бессмертный]: *А ты, Василиса Прекрасная, не кручинься. Смотри, как у меня хорошо: деревья все золотые, листья на них тоже золотые, и птички на ветках тоже золотые!* [«Царевна-лягушка»: 2:20-2:40].

В начале мультфильма зритель видит фундаментальное столкновение двух противоположных трактовок вечности: живой и мертвой:

(265) Диалог 4:

[Василиса Прекрасная]: *«Ой, стебелек! И листики самые настоящие, как у меня в лесу! Ой, капелька! Живая, дрожит. Посмотри, Кощей Бессмертный, прелесть какая...»*

[Кощей Бессмертный]: *«Непорядок... Это пока я за тобой в лес летал, он взял да и вырос! Был простой – стал золотой!»* [«Царевна-лягушка»: 2:47-3:22].

В реплике Василисы константа «вечность» раскрывается через хрупкость и изменчивость, Кощей же «умерщвляет» время, превратив стебель в золото, которое не завянет.

Важнейшей паремнологической конструкцией образа Кощея является его смерть:

(266) [Баба Яга]: *Смерть Кощея на конце иглы, а игла – в яйце, яйцо – в утке, утка – в зайце, заяц сидит в каменном сундуке, сундук стоит на высоком дубу, а дуб тот Кощей Бессмертный как глаз свой стережет»* [«Царевна-лягушка»: 30:42-31:18]. Вечность Кощея «фальшивая».

Она не абсолютна, а лишь спрятана, т.е. вечность трактуется как сокрытие уязвимости. Пока игла цела, время над Кощеем не властно.

В фольклористике и лингвокультурологическом анализе анимации царство Кощея Бессмертного рассматривается не просто как «замок злодея»,

а как мифологическое «царство мертвых» [Жучкова, Галай, 2015: 167-168]. В мультфильме «Царевна-лягушка» (1954) замок Кощея изображается на вершине отвесной скалы или в окружении мертвого пейзажа. Это пространство, где живое существо не может находиться без магической помощи.

В мифологическом и анимационном дискурсе русской сказки образ Бабы-Яги представляет собой альтернативную Кощею Бессмертному модель **существования вне времени**. Она не застывает в вечности, а динамично существует на границе миров, воплощая собой идею непрерывного перехода. Эта пограничность объективируется через её ключевые атрибуты: избушку и костяную ногу.

Избушка на курьих ножках функционирует как пространственный портал. Её вращение символизирует переключение между двумя мирами:

(267) [Иван Царевич]: *Встань, избушка, как мать поставила: к лесу задом, ко мне передом!*» [«Царевна-лягушка»: 29:02-29:10].

Лес в данном контексте – это пространство мифической вечности, а Иван Царевич – представитель линейного, исторического времени.

Костяная нога – это главный знак того, что Яга живет сразу в двух мирах. Одна нога у неё обычная, живая, а другая – костяная (т.е. как у скелета – Г.К.). Получается, что она одной половиной тела стоит в нашем мире, а другой – в ином. В отличие от Кощея, который весь «высох» и превратился в неподвижного мертвеца, Яга остается живой и деятельной. Она не просто застряла в вечности, она служит мостом между жизнью и смертью [Ефимова, 2011: Электронный ресурс].

Баба-Яга не всегда выступает отрицательным персонажем. Иногда она позиционируется как «дарительница» [Степанов, 2004: 855]. Взаимодействие героя с Бабой-Ягой означает разрыв линейного времени и вхождение в вечность. Традиционные действия Яги (парение в бане, кормление) являются символической смертью героя. В этот момент его личное время замирает, уступая место процессу качественного перерождения. Дары Яги (путеводный

клубочек, зеркальце) представляют собой магические инструменты, функционирующие по законам вечности: они неисчерпаемы и указывают путь вне физических дорог. Визуальное воплощение Кощея Бессмертного (обтянутый кожей скелет) и Бабы-Яги (уродливая старуха) также транслирует зрителю концепцию Ю.С. Степанова о «вечной старости» [Степанов, 2004: 847].

Итак, анализ концепта «вечность» в русской лингвокультуре на примере мультипликационного дискурса показывает, ядром концепта является понятие «бесконечность». Ближнюю периферию составляют такие когнитивные признаки, как «время», «бог», «Кощей Бессмертный», «Баба-Яга». Дальнюю периферию составляют лексемы «спасение», «вечная жизнь», «круг», «начало», «конец», «неподвластность», «неподвижность», «вне времени».

Графическое изображение концепта «вечность» в мультипликационных фильмах выглядит следующим образом:

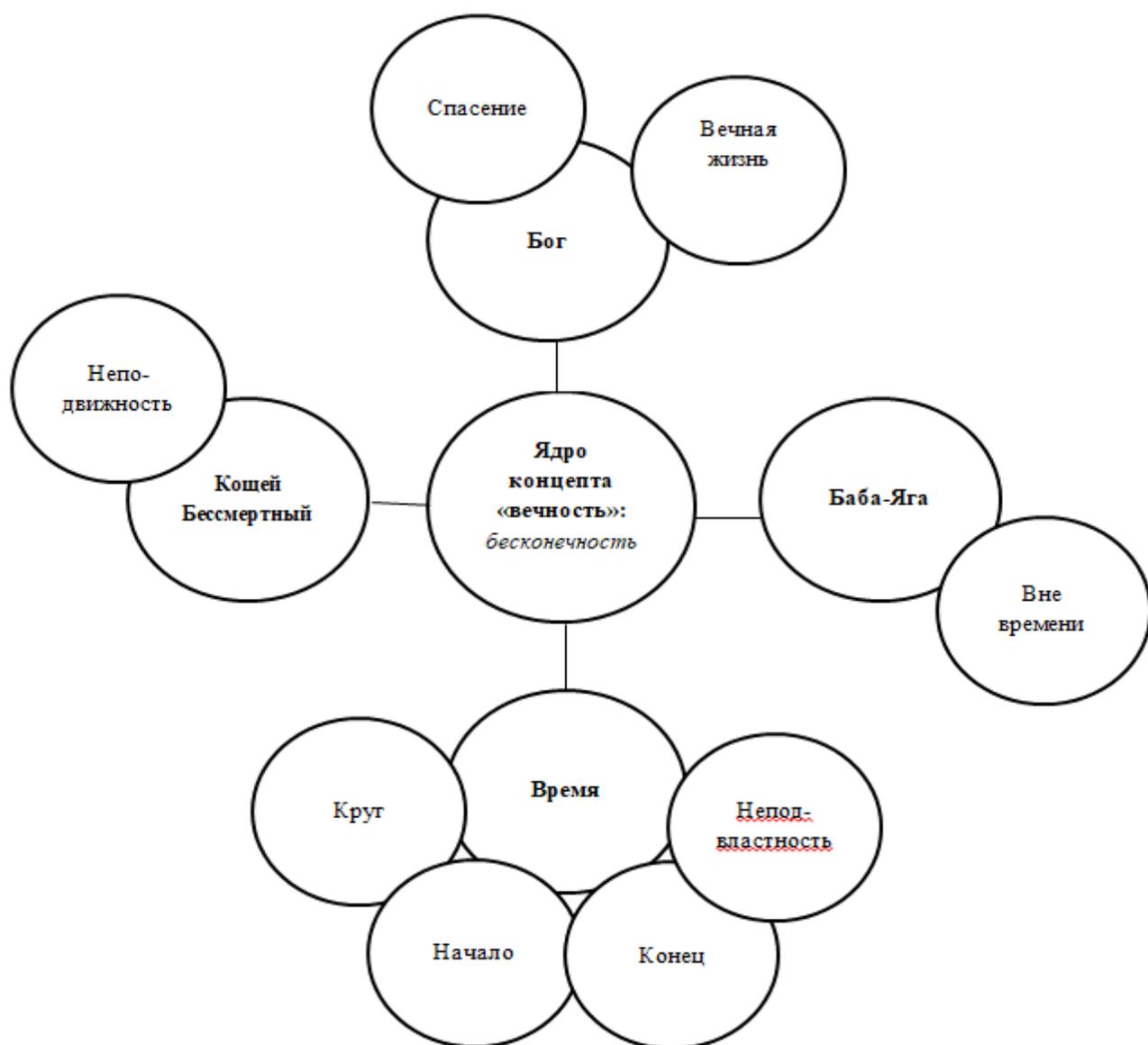


Рис. 5. Модель концепта «Вечность» в мультипликационных фильмах

В контексте мультипликационного дискурса время рассматривается не как антипод вечности, а как её «тень» или несовершенное материальное отражение. В пространстве анимационного дискурса эти абстрактные идеи трансформируются в наглядные визуально-сюжетные модели.

Мультипликация адаптирует восприятие времени через цикличность (природные круговороты), линейность (взросление и старение) и динамику (манипуляция временем ради прогресса). Она гармонично совмещает архаичное представление о времени как о вечном круге с современным взглядом на него как на ресурс.

В житийном жанре анимации вечность репрезентируется как высшая цель «земного пути» и награда за духовный подвиг. Смерть здесь лишается финальности, превращаясь в светлый переход, который визуализируется через символы золотого света, молитвы и т.д.

Через образы фольклорных антагонистов транслируются полярные лики вечности. Кощей Бессмертный воплощает «мертвую вечность», отсутствие движения и умерщвление жизни через золото. Баба-Яга, напротив, представляет «динамическую вечность», она стоит на границе миров, символизируя вечный переход и трансформацию героя.

Выводы

В настоящей главе исследована специфика репрезентации культурных смыслов в мультипликационном дискурсе. Особое внимание уделено представлению языковой картины мира через систему ключевых лингвокультурных доминант – концептов «Русь», «дружба», «любовь», «душа» и «вечность», выступающих в качестве фундаментальных национальных архетипов.

Установлено, что мультипликационный дискурс является репрезентантом конкретной исторической эпохи или того времени, в котором было создано литературное произведение, легшее в основу мультфильма. Через визуальные и вербальные маркеры (предметы быта, такие как автомобиль «Запорожец», или упоминания программы «Что? Где? Когда?») анимация фиксирует «дух времени» и социальный уклад. Это позволяет мультфильму выполнять функцию транслятора культурной памяти. Одновременно с этим включение инокультурных заимствований (таких, как «бутерброд», «вигвам» или «пинг-понг») расширяет когнитивные горизонты ребенка, знакомя его с многообразием мировых традиций через призму родного языка.

Подобная фиксация социокультурных маркеров в мультипликационном дискурсе дополняется системным исследованием

содержания фундаментальных ментальных единиц, определяющих национальную картину мира. Применение методики З.Д. Поповой и И.А. Стернина позволило раскрыть многоуровневую структуру ключевых концептов («Русь», «дружба», «любовь», «душа» и «вечность») с опорой на анализ их информационного ядра (этимологического признака) и интерпретационного поля (ближней и дальней периферии). Такой подход обеспечил возможность проследить, как через синтез визуального образа и вербального текста анимация объективирует сложные социокультурные категории, превращая их в доступные для восприятия модели поведения и знания об окружающем мире.

Концепт «Русь» в мультипликационном цикле о трех богатырях позволяет определить его как центральную категорию, репрезентирующую понятие русскости и аккумулирующую в себе ключевые смыслы национального менталитета. В ходе исследования было установлено, что ядро концепта вербализуется через устойчивые сочетания «русская земля», «родная земля» и «наша земля». Это свидетельствует о том, что в языковом сознании персонажей и потенциального зрителя «Русь» в первую очередь отождествляется с территорией проживания этноса, выступая базовым ориентиром национальной самоидентификации и патриотизма. Зона ближней периферии обозначает «Русь» как территорию, маркированную топонимами и населенную народом, чьим знаковым репрезентантом («лицом») является богатырь. Дальняя периферия представлена широким спектром культурно-значимых смыслов: от антропологических признаков в визуальном ряде до сложных аксиологических категорий. Среди них выделяются коллективизм, патриотизм, приверженность патриархальным традициям и религиозным нормам (преимущественно православию). Дополнительную смысловую нагрузку несут морально-волевые качества богатырей: честность, храбрость и милосердие.

Концепт «дружба» в мультфильме «Чебурашка и Крокодил Гена» репрезентируется как сложный феномен, отражающий идеализированные

советские представления (самоотверженность, сопереживание, братство). В исследуемом материале формирование концепта неразрывно связано с преодолением «одиначества» и «коммуникативной изоляции». Желание Крокодила Гены завести друзей становится отправной точкой концептуализации, где ядро (духовная близость, доверие) начинает обрастать конкретными когнитивными признаками в процессе развития сюжета. Воздействие концепта протекает не только на вербальном уровне, но и через аудиовизуальные ряды и интертекстуальные включения. Это превращает мультфильм в наиболее благоприятную среду для трансляции детям смыслов о дружбе как об активном созидательном процессе и «участии в общем деле».

Концепт «душа», в отличие от западной рационалистической традиции, в российском сознании выступает универсальным мерилем человечности и внутренней ценности личности. Ядерная зона концепта интегрирует в себе три ключевых смысловых компонента: «бессмертная сущность» (религиозно-мифологический аспект), «внутренний мир» (психоэмоциональный аспект) и «совесть» (морально-этический аспект). Эта структура подтверждается как данными классической лексикографии, так и современными синонимическими рядами, где душа отождествляется с «естеством», «сердцевиной» и «духовностью». На материале таких произведений, как «Князь Владимир», «Сказ о Петре и Февронии», «Снегурочка», было выявлено, что периферийная зона концепта выражена через эмоционально-ценностные (искренность, великодушие, душевность) и символические (птица, сердце) маркеры. Структура концепта представляет собой сложный синтез нескольких уровней: сакрального (бессмертная сущность), психологического (средоточие чувств), этико-социального (нравственный императив) и прагматического, фиксирующего утилитарно-речевые функции лексемы (счет людей, обозначение сути явлений, фамильярное обращение).

Концепт «любовь» репрезентирован в мультипликационном дискурсе как многоуровневая система, в которой отражается эволюция национального

самосознания. Ядро концепта, остающееся наиболее стабильным и неизменным, объединяет в себе смыслы, связанные с глубоким внутренним состоянием личности: это сильное сердечное чувство, страсть, духовная близость и искренняя привязанность. Периферийные зоны концепта демонстрируют его историческую динамику и зависимость от социального контекста. К ближней периферии относятся признаки, характеризующие деятельное проявление чувства (верность, самоотверженность, преданность и готовность к самопожертвованию) и метафизические и созидательные признаки (сакральность, свет и предопределение и т.д.) Дальняя периферия аккумулирует широкий спектр характеристик – от символов верности и брака (кольцо, венчание) до абстрактных философских категорий (абсолютность, неподвластность, вечность, одиночество, опасность и т.д.

Концепт «вечность» в русской лингвокультуре раскрывается через противопоставление времени: от античного понимания вечности как бесконечной длительности до христианской трактовки вечности как состояния, стоящего над временем. Согласно платоновской традиции, время является лишь «движущимся подобием» или тенью вечности, что делает эти две категории неразрывными: время не может быть познано без причастности к вечному и неизменному. Ядро концепта «вечность» составляет понятие «бесконечность», в то время как ближнюю периферию образуют признаки «время» и «бог» и такие архетипические персонажи, как Кощей Бессмертный и Баба-Яга. Дальняя периферия включает религиозно-сакральные смыслы и этические константы, фиксирующие неизбежность перехода человека из линейного времени в состояние вневременности.

Анализируемые концепты обладают высокой степенью устойчивости и «кочуют» из мультфильма в мультфильм, сохраняя свои ядерные признаки, но обогащаясь новыми периферийными смыслами в зависимости от эпохи. Кроме того, они не существуют изолированно, а образуют сложную, динамичную концептосферу, в которой смыслы постоянно переплетаются и перетекают друг в друга. Так, например, в мультфильмах «Сказ о Петре и

Февронии», «Святой Сергей Радонежский» любовь становится тем механизмом, который позволяет человеку преодолеть ограниченность линейного времени и обрести вечность (спасение). Здесь вечность понимается не просто как бесконечность, а как финальная точка реализации любви и верности.

Таким образом, языковая концептуализация мира в мультипликационном дискурсе реализуется через синтез языковых средств, знаковых заголовков и исторического контекста, формирующих единое смысловое поле. В этом пространстве ключевые концепты («Русь», «дружба», «душа», «любовь», «вечность») взаимодействуют, создавая целостную систему нравственных ориентиров для зрителя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная лингвистическая наука окончательно закрепила в русле антропоцентрической парадигмы, в рамках которой язык рассматривается не как изолированная знаковая система, а как важнейшая составляющая человеческой деятельности, которая неразрывно связана с мышлением, культурой и духовным опытом личности. В центре исследовательского внимания сегодня находится «человек в языке», что обусловило приоритетность когнитивного и лингвокультурологического векторов анализа. В этой парадигме изучение ментальных образований – концептов – позволяет реконструировать фрагменты национальной картины мира и понять механизмы трансляции культурных смыслов от поколения к поколению.

В данном контексте особый научно-исследовательский интерес представляет мультипликационный дискурс. Несмотря на то, что долгое время мультипликация воспринималась исключительно как сфера развлечения, сегодня она признается мощным лингвокультурным пространством, обладающим потенциалом для концептуализации действительности. Будучи сложным креолизированным текстом, мультипликационный фильм аккумулирует в себе вербальные и невербальные коды, превращаясь в эффективный инструмент трансляции ценностных доминант.

В ходе проведенного диссертационного исследования осуществлено комплексное изучение языка мультипликационного фильма как особого типа дискурса. Анализ позволил выявить лингвокультурологическую специфику и описать систему концептов, объективированных на вербальном и невербальном уровнях анимационного текста. По итогам работы сформулированы следующие выводы:

1. Исследование эволюции термина «концепт» подтвердило целесообразность интегративного подхода, объединяющего когнитивную лингвистику и лингвокультурологию. Концепт в анимационном дискурсе

понимается как многомерное ментальное образование, обладающее ядерной (понятийной) и периферийной (образно-оценочной) зонами.

2. Обоснован статус мультипликационного фильма как особого типа поликодового дискурса, специфика которого определяется природой креолизованного текста, в котором вербальные, визуальные и аудиальные компоненты образуют нерасторжимое семиотическое единство. Концептуальная обусловленность анимации подтверждает, что в искусственно созданном мире мультипликации каждый элемент является инструментом осознанной концептуализации действительности. В свою очередь, прагматическая установка на «двойного адресата» превращает анимационный дискурс в уникальный канал коммуникации, способный транслировать как базовые модели социализации для детей, так и сложные философско-этические подтексты для взрослой аудитории. Лингвокультурный потенциал мультипликационного текста реализуется через многоуровневую систему языковых средств, где безэквивалентная лексика и слова-реалии формируют специфическое когнитивное поле, транслируя базовые ценности. При этом фразеологизмы и прецедентные тексты аккумулируют исторический опыт, предлагая готовые этические ориентиры и модели речевого поведения. Заголовки мультфильмов формируют первичную когнитивную установку и ценностные ориентиры у зрителя и программируют восприятие сюжета через призму национальных стереотипов или культурных универсалий. Важнейшую роль в дешифровке культурных кодов играет комическое, которое через систему аллюзий и каламбуров выступает маркером национальной идентичности.

3. Установлено, что фундаментальной характеристикой мультипликационного дискурса в лингвокультурологическом аспекте является его выраженная этнокультурная маркированность. На примере анализа мультфильма «Трое из Простоквашино» показано, как через гармоничное взаимодействие языковых и визуальных единиц происходит трансляция культурных кодов, формирующих первичные представления о

мире («русская деревня», «советская эпоха») в сознании ребенка. Тем не менее, в связи с современной медийной глобализацией и сопутствующей ей унификации культурных традиций, сохранение и изучение подобных национально-ориентированных дискурсов становится необходимым условием для поддержания устойчивости национальной идентичности языковой личности.

4. В ходе анализа отечественной мультипликации выявлены ключевые концепты и описаны их ядерные и периферийные зоны:

– концепт «Русь» выступает фундаментом национальной идентичности, интегрирующим территориальное ядро – «русская земля» с героическим образом богатыря и комплексом традиционных ценностей – от патриотизма и коллективизма до православно-этических норм

– концепт «дружба» представлен как процесс преодоления одиночества через воплощение советских идеалов (братства, эмпатии) в совместной созидательной деятельности, основанной на духовном единстве и взаимном доверии;

– концепт «душа» репрезентируется в виде универсальной мерой человечности, объединяя в себе религиозный, психологический и этический аспекты (бессмертие, внутренний мир, совесть), а также традиционные смыслы, которые выражены через систему эмоционально-ценностных маркеров, метафизическую сущность личности и её морально-этическую оценку;

– концепт «любовь» представлен как многоуровневая система, где неизменное ядро (духовная близость и глубокое чувство) сочетается с динамичной периферией, отражающей национальные идеалы верности, самоотверженности и сакральности;

– концепт «вечность» в анимации синтезирует античную идею бесконечной длительности и христианское понимание вневременности, где ядро бесконечности дополняется периферией из архетипических образов (Кощей, Баба-Яга) и сакральных смыслов перехода человека в иное бытие.

Таким образом, цель работы достигнута, а задачи полностью реализованы. Исследование подтверждает, что язык анимации – это не только средство коммуникации, но и сложный механизм кодирования смыслов, требующий междисциплинарного подхода для своего декодирования.

Перспективы дальнейшего исследования данной темы видятся в нескольких направлениях.

Во-первых, актуальным представляется проведение комплексного сравнительного анализа советского и современного анимационного дискурса. Это позволит выявить динамику трансформации национальных ценностных ориентиров и проследить, как менялись способы репрезентации ключевых смыслов в зависимости от идеологического и социокультурного контекста эпохи.

Во-вторых, отдельного внимания требует изучение эволюции периферийных зон концептов. Детальное описание того, как «прирастают» или утрачиваются периферийные признаки (например, в концептах «любовь» или «душа»), позволит зафиксировать живые процессы в современном языке и отразить актуальные изменения в мировосприятии носителей культуры.

В-третьих, перспективным направлением является расширение круга анализируемых концептов. Включение в орбиту исследования таких категорий, как «красота», «добро-зло», «свои-чужие», «подвиг» или «семья», позволит воссоздать более полную и детальную модель национальной концептосферы, репрезентированной в пространстве мультипликации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авдышева Е.Г. Концепт «душа» как вербально-деривационное единство культурно-аксиологический аспект (на материале русского и английского языков): специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Авдышева Елена Георгиевна. – Майкоп, 2013. – 18 с.
2. Алефиренко Н.Ф. Дискурс как смыслопорождающая категория (дискурс и вторичное знакообразование) // Язык. Текст. Дискурс. – 2005. – № 3. – С. 2–6.
3. Али Н.Ф. Концепт «Дружба» в русской лингвокультуре (на материале пословиц и поговорок русского языка) // Преподаватель XXI век. – 2019. – № 4-2. – С. 395–406.
4. Аникин Д.В. Исследование языковой личности составителя «Повести временных лет»: специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Аникин Денис Владимирович. – Барнаул, 2004. – 19 с.
5. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 24-27.
6. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка: учебное пособие / И.В. Арнольд. – 2-е изд., перераб. – Москва: Флинта: Наука, 2012. – 374 с.
7. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 5-е изд., испр. и доп. – Москва: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
8. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 683 с.

9. Арутюнова Н.Д. Логический анализ языка. Культурные концепты: сборник статей / Н.Д. Арутюнова. – Москва: Наука. – 1991. – 204 с.
10. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – 2. изд., испр. – Москва: Яз. рус. культуры, 1999. – 895 с.
11. Асенин С.В. Волшебники экрана: эстетические проблемы современной мультипликации / С.В. Асенин. – Москва: Искусство, 1974. – 288 с.
12. Асенин С.В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран / С.В. Асенин. – Москва: Искусство, 1986. – 288 с.
13. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская речь / Л.В. Щерба, С.А. Аскольдов, В.И. Чернышев, А. Пешковский. – Ленинград: Academia, 1928. – С. 28–44.
14. Ахматьянова З.С., Сальникова В.В. Концепт «дружба» в языковой картине мира школьника: лингвокогнитивный аспект // Филологический аспект: Методика преподавания языка и литературы. – 2019. – № 3 (3). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://scipress.ru/philology/articles/kontsept-druzhba-v-yazykovoј-kartine-mira-shkolnika-lingvokognitivnyj-aspekt.html> (дата обращения: 17.05.2020).
15. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика: учебник, практикум: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Филология» / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 4-е изд., испр. – Москва: Флинта, Наука, 2006. – 495 с.
16. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1996. – 103 с.
17. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Пер. с 3-го фр. изд. Е.В. и Т.В. Вентцель; ред., вступ. статья и примеч. Р.А. Будагова. – Москва: Изд-во иностр. лит., 1955. – 416 с.

18. Башиева С.К. Формирование билингвальной личности как сложный когнитивный процесс // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2014. – № 16. – С.150–156.

19. Башиева С.К. Этикетные формулы как маркеры сформированности тезауруса языковой личности // Материалы конференции «Особенности функционирования государственных языков в билингвальной среде». – Нальчик, 2013. – С.40–46.

20. Башиева С.К., Дохова З.Р. Особенности формирования языковой личности учащихся в полилингвальной школе (на материале Кабардино-Балкарской Республики) // Актуальные проблемы современного образования: сборник научных трудов / Р.П. Бибилова. – Часть 1. – Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2011. – С.163–169.

21. Башиева С.К., Дохова З.Р., Шогенова М.Ч. Понятие языковая личность как уникальная и полиаспектная категория / С.К. Башиева, З.Р. Дохова, М.Ч. Шогенова // Язык, культура, этикет в современном полиэтническом пространстве: Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора У.Б. Алиева. – Нальчик: Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова, 2012. – С. 141–146.

22. Башиева С.К., Дохова З.Р., Шогенова М.Ч. Специфика формирования языковой личности россиянина в поликультурном контексте // Научная мысль Кавказа, 2013. – № 4. – С.90-94.

23. Башиева С.К., Дохова З.Р., Шогенова М.Ч. Язык обучения в начальной школе как фактор формирования языковой личности в полиэтнической среде (на примере Кабардино-Балкарской республики) // Известия Сочинского государственного университета. – 2013б. – № 1(23). – С. 172–176.

24. Безрукова В.О. Кристаллизация как техника понимания процессов смыслообразования в анимационном дискурсе / В.О. Безрукова,

И.П. Черкасова // В мире научных открытий. – 2013. – № 5-3 (41). – С. 282–300.

25. Бейлинсон Л.С. Медицинский дискурс // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград, 2000. – С. 103–117.

26. Богатикова Л.И. Лингвокультурный аспект фразеологических единиц // Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна. – 2015. – № 2 (46). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnyy-aspekt-frazeologicheskikh-edinit> (дата обращения: 24.12.2025).

27. Богин Г.И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: специальность 10.02.19: автореферат диссертации ...доктора филологических наук / Богин Георгий Исаевич. – Ленинград, 1984. – 31 с.

28. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова / Н.Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание / Воронежский межрегиональный институт общественных наук; Воронежский государственный университет; Московский общественный научный фонд. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – С. 25–36.

29. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2023. – № 6. – С. 18–24.

30. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса: учебное пособие / В.Г. Борботько. – Грозный: Чечено-Ингушский государственный университет им. Л.Н. Толстого, 1981. – 113 с.

31. Буряк Н.Ю. Культура языковой личности в поликультурной среде вуза: специальность 24.00.01: автореферат диссертации ... кандидата культурологии / Буряк Наталья Юрьевна. – Краснодар, 2012. – 26 с.

32. Бутакова Л.О. Полимодальные тексты русских и американских мультсериалов в аспекте рецепции современными школьниками // Языковое бытие человека и этноса. – 2017. – № 19. – С. 82–89.

33. Бушев А.Б. Языковая личность политика: в чем ее специфика? // Русская языковая личность в современном коммуникативном пространстве: Материалы Международной конференции (22-23 ноября 2012г.) / Е.В. Белгородцева. – Бийск, 2012. – С. 147–152.

34. Василюк И.П. Лингвокультурологическое исследование национальной (русской) языковой личности (на материале афористики): специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Василюк Игорь Петрович. – Москва, 2004. – 22 с.

35. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Анна Вежбицкая; пер с англ. А.Д. Шмелева. – Москва: Языки славянской культуры, 2001. – 287 с.

36. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: пер. с англ. / Анна Вежбицкая; отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз; вступ. ст. Е.В. Падучевой. – Москва: Рус. слов., 1996. – 411 с.

37. Волкова Н.А., Новикова О.В., Орехова Т.И. Воспитание языковой личности студентов в условиях полиэтнического пространства Республики Алтай // Русская языковая личность в современном коммуникативном пространстве: Материалы Международной конференции (22-23 ноября 2012 г.) / отв. ред. Е.В. Белгородцева. – Бийск, 2012. – 50–54.

38. Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» / С. Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация. Выпуск 24. – Москва: ООО «МАКС Пресс», 2003. – С. 5–12.

39. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика: Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 3. – Воронеж: Воронежский государственный технический университет, 2002. – С. 79–95.

40. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт: монография / С.Г. Воркачев. – Москва: Гнозис, 2004. – 236 с.
41. Ворожбитова А.А. «Языковая личность» и «литературная личность» как лингвориторические категории // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2007. – № 8. – С.22–30.
42. Ворожбитова А.А., Кегеян С.Э. Проблематика типологии языковой личности в аспекте анализа идиодискурсов вождей-идеологов большевизма // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2009. – № 13. – С. 54–58.
43. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – 3-е изд., стер. – Москва: УРСС, 2005. – 137 с.
44. Гафурова М.Н. Номинативная личность как реализация языковой личности (опыт экспериментального исследования): специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Гафурова Мария Нуриахметовна. – Екатеринбург, 2012. – 23 с.
45. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира / Георгий Гачев. – Москва: Эксмо: Алгоритм, 2003. – 541 с.
46. Гермашева Т.М. Языковая личность субъекта блог-дискурса: лингвокогнитивный аспект: специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Гермашева Татьяна Мартиросовна. – Нальчик, 2011. – 21 с.
47. Глебова Н.Г. Коннотативно-оценочный потенциал слов-репрезентантов концепта «русскость» в современном русском языке// Научный диалог. – 2017. № 11. – С. 25–37.
48. Глебова Н.Г. Особенности парадигматической реализации концепта «русскость» в современном русском языке // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2017б. – № 3. – С. 216–220.
49. Гольдберг В.Б. Способы концептуализации в лексике / В.Б. Гольдберг // Когнитивные исследования языка. – 2009. – № 4. – С. 97–127.

50. Гонгапшева К.А. Константы «вечность» и «время» как лингвокультурные компоненты русской мультипликации // Вестник Пятигорского государственного университета. – 2025. – № 4. – С. 117–120.

51. Гонгапшева К.А. Концептуализация души в русском сознании (на примере русских мультипликационных фильмов) // Парадигма современной гуманитарной науки и образования: традиции и перспективы: Сборник трудов II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Нальчик: Каб.-Балк. ун-т., 2023. – С. 130–134.

52. Гонгапшева К.А. Лингвокультурологический дискурс мультипликационного фильма «Трое из Простоквашино» как репрезентация советской эпохи // Научная мысль Кавказа. – 2020. – № 3. – С. 110–115.

53. Гонгапшева К.А. Особенности репрезентации концепта «Дружба» в мультипликационном фильме «Чебурашка и Крокодил Гена» // Научная мысль Кавказа. – 2024. – № 1. – С. 65–71.

54. Гонгапшева К.А. Отражение концепта «Русь» в языковом сознании молодежи Северного Кавказа // Электронный журнал «Кавказология». – 2024. – № 4. – С. 401–411.

55. Гонгапшева К.А. Языковая концептуализация мира в названиях русских мультипликационных фильмов // Научная мысль Кавказа. – 2021. – № 2. – С. 130–134.

56. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт; пер. с нем. под ред., с предисл. Г.В. Рамишвили. – Москва: Прогресс, 1984. – 397 с.

57. Гусаренко С.В. Семантические структуры дискурса: система и энтропия: монография / С.В. Гусаренко. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2007. – 404 с.

58. Данюшина Л.А. Специфика воздействия современной медиасферы на языковую личность ребенка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 3(33): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 59–62.

59. Демидова Т.В. Концептуальная репрезентация языковой личности студента среднего профессионального образования (когнитивный и прагматический уровни): специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. – Майкоп, 2011. – 29 с.

60. Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // IV Международная научная конференция «Язык, культура, общество». – Москва, 2007. – С. 86–95.

61. Дидик У.В. Мультфильмы в детском дискурсе // Научные статьи Казахстана. – 2013. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://articlekz.com/article/12254> (дата обращения: 17.05.2020).

62. Дмитревская И.В. Принцип системности и мифологическое время в диалоге Платона «Тимей» // Ноосферные исследования. – 2013. – № 2 (4). – С. 39-46.

63. Елагина Ю.С. Институциональные характеристики мультипликационного дискурса // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2022. – Т. 13. – № 1. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://sfk-mn.ru/PDF/05FLSK122.pdf> (дата обращения: 25.12.2025).

64. Ефимова Е.В. Семантические универсалии «время» и «вечность» в русских народных сказках // Современная филология: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 58–61. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/550> (дата обращения: 13.03.2026).

65. Жоламанова Е.И. Анализ концепта «душа» // Вестник Исык-Кульского университета. – 2015. – № 40-3. – С. 107–112.

66. Жучкова А.В., Галай К.Н. Функциональное значение мифологического образа Кощея бессмертного и его отражение в русских волшебных сказках // Вестник славянских культур. – 2015. – № 3 (37). – С. 165–175.

67. Иванцова Е.В. О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 4 (12). – 24–32.

68. Ильина Е.Н., Тиво В.С. Ономастическое пространство мультфильмов о русских богатырях студии анимационного кино «Мельница» // Научный диалог. – 2020. – № 8. – С. 84–96.

69. Исенина Е.И. Теория и методика развития речи у детей. Дословесный период: учебное пособие для вузов / Е.И. Исенина. – 2-е изд., стер. – Москва: Издательство Юрайт, 2020. – 149 с.

70. Калашникова А.А. Языковая личность в русскоязычном блоге: когнитивно-прагматический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2011. – 18 с.

71. Канукоева А.Л. Ментальная картина женской и мужской языковой личности в мультипликационном фильме // Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного ун-та. – 2016. - № 1 (20). – С. 126–133.

72. Канукоева А.Л. Особенности репрезентации языковой личности в мультипликационном пространстве: на материале мультсериалов «Винкс» и «Бен 10: Инопланетная сверхсила»: специальность 10.02.19: диссертация ... кандидата филологических наук / Канукоева Амина Ладиновна. – Нальчик, Каб.-Балк. гос. ун-тет., 2017. – 168 с.

73. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты: сборник научных трудов. – Волгоград-Архангельск: Издательство ВГПУ «Перемена», 1996. – С. 3–16.

74. Карасик В.И. Лингвокультурная концептология: учебное пособие к спецкурсу / В.И. Карасик, Н.А. Красавский, Г.Г. Слышкин. – Волгоград: Парадигма, 2009. – 116 с.

75. Карасик В.И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В. И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы

когнитивной лингвистики: научное издание. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – С. 75–80.

76. Карасик В.И. Религиозный дискурс / В. И. Карасик // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сборник научных трудов. – Волгоград: Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 1999. – С. 5–19.

77. Карасик В.И. Характеристика педагогического дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики : Сборник научных трудов. – Волгоград: Издательство ВГПУ «Перемена», 1999. – С. 3–18.

78. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс / В.И. Карасик. – Москва: ГНОЗИС, 2004. – 389 с.

79. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. – Москва: Наука, 1989. – С. 3–8. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://genhis.philol.msu.ru/article_329.html (дата обращения: 11.03.2025).

80. Касавин И.Т. Текст, дискурс, контекст: введение в социальную эпистемологию языка / И.Т. Касавин. – Москва: Канон+, 2008. – 437 с.

81. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... доктора филологических наук / Кибрик Андрей Александрович. – Москва, 2003. – 90 с.

82. Климова О.В. Концепт «душа» как основа русской языковой картины мира // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции. – 2010. – Т. 29. – № 4. – С. 43–47.

83. Колесов В.В. История русского языка: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология / В.В. Колесов. – Москва: Академия; Санкт-Петербург: Фил/ фак. СПбГУ, 2005. – 669 с.

84. Корольков А.А. Русскость культуры, русскость философии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2010. – № 3. – С. 136–141.

85. Красавский Н.А. Эмоциональная концептосфера немецкого языка: опыт этимологического анализа (этимологический анализ базовых номинантов эмоций) // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 1 (004). – С. 38–43.

86. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецких и русских лингвокультурах: монография / Н.А. Красавский. – Волгоград: Перемена, 2001. – 493 с.

87. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (Обзор) / Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: сборник обзоров. – Москва: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2000. – С. 5–13.

88. Кубрякова Е.С. Семантика в когнитивной лингвистике: (о концепте контейнера и формах его объективации в языке) // Известия РАН. – 1999. – № 5/6. – С. 3–12.

89. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль яз. в познании мира / Е.С. Кубрякова. – Москва: Яз. славян. культуры, 2004. – 555 с.

90. Кухаренко Д.А. Особенности перевода стилистических приемов англоязычного мультипликационного дискурса (на материале мультфильма «Madagascar») // Перспективы лингвистического знания: молодёжь и наука: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции аспирантов, магистрантов, студентов и школьников. – Стерлитамак: Стерлитамакский филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Башкирский государственный университет», 2019. – С. 64–67.

91. Лалетина А.Ф. Культурообразующее значение мультипликации // Лингвокультурология. – 2009. – № 3. – С. 142–147.
92. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Психология» / А.А. Леонтьев. – 4-е изд., испр. – Москва: Academia: Смысл, 2005. – 287 с.
93. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – Санкт-Петербург: Питер, 2005. – С. 147–165.
94. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва: Яз. русской культуры, 1999. – 447 с.
95. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
96. Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики / А. Р. Лурия. – Москва: Изд-во МГУ, 1975. – 253 с.
97. Лурия А.Р. Язык и сознание / под ред. Е.Д. Хомской – Москва: Изд-во МГУ, 1979. – 320 с.
98. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. Научные труды Центрконцепта. – № 1. – Архангельск, 1997. – С. 11–35.
99. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М. Макаров. – Москва: Гнозис, 2003. – 280 с.
100. Макарова Я.П. Особенности детской литературы как воплощение детской языковой картины мира // Мировое культурно-языковое и политическое пространство: взгляд через столетия: сборник материалов V Всерос. научн.-практ. конф. – Вып. 5. – Москва: ТрансАрт, 2013. – С. 173–178.
101. Максименко О.И. Поликодовый vs. креолизированный текст: проблема терминологии // Вестник РУДН. – 2012. – № 2 . – С. 93–102.

102. Манаенко Г.Н. «Мир коммуникации»: взаимодействие значений «мира текста» и смыслов «мира дискурса» // Язык. Текст. Дискурс. – 2009. – № 7. – С. 17–22.
103. Марков Б.В. Разум и сердце: история и теория менталитета / Б.В. Марков. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. – 229 с.
104. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие: для студентов вузов / В.А. Маслова. – Москва: Academia, 2001. – 202 с.
105. Миронов А.С. «Невеликие» герои: об одной особенности русского эпического концепта богатырства // Филология: научные исследования. – 2020. – № 1. – С. 72–82.
106. Мокрова А.В. Концепция «времени / вечности» в творческом сознании Вл. Соловьева: философия – литературная критика – поэзия: специальность 10.01.01: диссертация ... кандидата филологических наук / Мокрова Анна Владимировна. – Коломна, 2003. – 145 с.
107. Наградова Л.С. Особенности концептуализация понятия «Русская душа» посредством ФЕ с компонентом «Душа» в пьесах А. Н. Островского // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2009. – № 1. – С. 81–85.
108. Неретина С. С. Тропы и концепты / С.С. Неретина; Рос. акад. наук. Ин-т философии. – Москва: ИФРАН, 1999. – 275 с.
109. Нечаева Е.Ф., Мареева Е.А. Когнитивный и лингвокультурологический подходы к определению концепта // Альманах современной науки и образования. – 2007. – № 3 (3). – С. 164–167.
110. Нешкова Е.Г. Лингвокультурологический аспект интертекстуальности в мультипликационном дискурсе: на материале английского, русского и французского языков: специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Нешкова Екатерина Геннадьевна. – Челябинск, 2020. – 22 с.
111. Нешкова Е.Г. Функциональные особенности мультипликационного дискурса // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2017. – № 4. – С. 152–155.

112. Нешкова Е.Г., Олизько Н.С. Мультипликационный дискурс в фокусе лингвокультурологии (на примере мультипликационного сериала «Тимон и Пумба») // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: Сборник статей VI Международной конференции молодых ученых. – Екатеринбург: ООО «Издательство УМЦ УПИ». – 2017б. – С. 54–58.

113. Никадрова И.А. Языковая личность персонажа: лингвистический аспект исследования // Вестник Вятского гум-го ун-та. – 2010. – № 2 (2). – С. 15–19.

114. Никитина С.Е. Сердце и душа фольклорного человека // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – Москва: Индрик, 1999. – С. 26–38.

115. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – 1978. – № 8. – С. 467–471.

116. Новрузов Р.М. Лингвокультурологический анализ концепта «душа» // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 39–46.

117. Нуждина О.Ю. Концепты «душа» и «тело» в языковой картине мира: на материале английского и русского языков: специальность 10.02.19: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Нуждина Ольга Юрьевна. – Москва, 2004. – 18 с.

118. Образцова Е.В. Понятие лингвокультурного концепта в аспекте междисциплинарных исследований // Вестник молодых ученых. – 2004. – Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-lib.gasu.ru/vmu/archive/2004/01/15.shtml> (дата обращения: 03.02.2023).

119. Орлова О.В. Коммуникативные аспекты лексической репрезентации концепта язык в лирике И. Бродского: специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Орлова Ольга Вячеславовна. – Томск, 2002. – 25 с.

120. Павиленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. – Москва: Мысль, 1983. – 286 с.

121. Петрова Н.Ю. Названия английских драматургических произведений в когнитивной перспективе // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 3. – С. 35–41.

122. Пименова М.В. Введение в концептуальные исследования: уч. пособие / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева: ГОУ ВПО «Кемер. гос. ун-т». – Кемерово: Кузбассвузизд, 2006. – 179 с.

123. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации / М.В. Пименова. – Кемерово: ИПК «Гафика», 2004. – 386 с.

124. Подлегаева Е.П. Анимационный видеовербальный текст: проблемы перевода и интерпретации: специальность 10.02.20: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Подлегаева Елена Павловна. – Мытищи, 2020. – 23 с.

125. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика: учебное издание / З.Д. Попова, И.А. Стернин; Федеральное агентство по образованию, Воронежский гос. ун-т. – Москва: АСТ: Восток-Запад, 2009. – 314 с.

126. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999. – 30 с.

127. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка: научное издание / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Воронеж: ИСТОКИ, 2007. – 250 с.

128. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – Москва: Флинта: Наука, 2009. – 176 с.

129. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учеб. пособ. / Ю.Е. Прохоров. – 2-е изд., испр. – Москва: Флинта: Наука, 2006. – 220 с.

130. Ручьевая И.А. Особенности названий англоязычных фильмов: когнитивный, структурно-стилистический, транслатологический аспекты // IV Международная студенческая научная конференция «Студенческий научный форум – 2012». – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2012/article/2012001069> (дата обращения: 29.08.2020).

131. Седов К.Ф. Общая и антропоцентрическая лингвистика: монография / К.Ф. Седов. – Москва: Изд. дом ЯСК, 2016. – 438 с.

132. Седов К.Ф. Онтопсихолингвистика: становление коммуникативной компетенции человека: учебное пособие / К.Ф. Седов. – Москва: Лабиринт, 2008. – 318 с.

133. Седов К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности: психо- и социолингвист. аспекты / К.Ф. Седов; под. ред. О.Б. Сиротининой. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. – 179 с.

134. Сергиенко Н.А. Сопоставительная когнитивная лингвокультурология как новое научное направление в современной лингвистике // Политическая лингвистика. – 2019. – № 6 (78). – С. 37–43.

135. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: монография / Г.Г. Слышкин. – Волгоград: Перемена, 2004. – 339 с.

136. Слышкин Г.Г. Текстовая концептосфера и ее единицы / Г.Г. Слышкин // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики: Сборник научных трудов / ред. коллегия: В.К. Андреева, В.И. Карасик, Е.В. Мещерякова, О.В. Коротева. – Волгоград: Издательство ВГПУ «Перемена», 1999. – С. 18–26.

137. Смирнова А.А. Языковая личность персонажа литературного произведения и психотип человека (на примере произведений М.А. Булгакова): специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Смирнова Анастасия Александровна. – Москва, 2011. – 22 с.

138. Соболев А.Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям (литературно-исторический опыт

исследования древнерусского народного мирозерцания) / Акад. гуманитар. наук. – Санкт-Петербург: Лань, 2000. – 272 с.

139. Сокулер Е.А. Семантика и онтология: к интерпретации некоторых моментов концепций Р. Карнапа и Л. Витгенштейна // Труды научно-исследовательского семинара. Логический центр ин-та философии РАН. – Москва, 1999. – С. 49–59.

140. Солдатова М.А. Понятие лингвокультурного концепта в лингвистических исследованиях // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2-х т. / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. – Казань: Изд-во Казанского университета, 2003. – Т. 2. – С.110–112. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kls.ksu.ru/boduen/bodart1_1.php?id=8&num=30000000 (дата обращения: 01.02.2018).

141. Степанов В.Н. Об энтропии понятия «концепт» в современной лингвистике // Иностранные языки в высшей школе. – 2009. – № 3 (10). – С. 34–41.

142. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. / Ю.С. Степанов. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Москва: Академический Проект, 2004. – 991 с.

143. Степанов Ю.С. Язык и метод. К соврем. философии языка: Сборник / Ю.С. Степанов. – Москва: Языки рус. культуры: Кошелев, 1998. – 779 с.

144. Стернин И.А. Проблемы анализа структуры значения слова / И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1979. – 156 с.

145. Стернин И.А. Словарные дефиниции и семантический анализ / И.А. Стернин, А.В. Рудакова. – Воронеж: Истоки, 2017. – 33 с.

146. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.

147. Сухих С.А. Коммуникативная компетентность личности в общении: учеб. пособие / С.А. Сухих. – Москва: Проспект, 2021. – 192 с.
148. Сухих С.А. Личность в коммуникативном процессе / С.А. Сухих. – Краснодар: Изд-во Юж. ин-та менеджмента, 2004. – 155 с.
149. Телия В.Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – Москва: Шк. «Языки рус. Культуры», 1996. – 284 с.
150. Тихонова Д.А. Стилистические особенности англоязычного мультипликационного дискурса: статистический анализ / Д.А. Тихонова // Современные парадигмы лингвистических исследований: методы и подходы: Сборник материалов Международной научно-практической конференции, Стерлитамак, 23–24 ноября 2017 года / Ответственный редактор Н.В. Матвеева. – Стерлитамак: Стерлитамакский филиал Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Башкирский государственный университет», 2017. – С. 54–59.
151. Токарев С.А. Душа // Мифы народов мира: энциклопедия: в двух томах / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва, 1980. – Т. 2. – С. 414–415.
152. Толочко О.В. Образ как составляющая концепта школа // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики. – 1999. – С. 21–24.
153. Толстая С.М. Душа // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5-ти томах / С.М. Толстая. – Москва: Международные отношения, 1999. – Т.2. – С. 162–167.
154. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика): учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.» / З.Я. Тураева. – Москва: Просвещение, 1986. – 126 с.
155. Тураева З.Я. Лингвистика текста и категория модальности // Вопросы языкознания. – 1994. - № 3. – С. 105-114.
156. Тюпа В.И. Аналитика художественного: введ. в литературовед. анализ / В.И. Тюпа. – Москва: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 189 с.

157. Фоксол Г., Голдсмит Р., Браун С. Психология потребителя в маркетинге: пер. с англ. / под ред. И.В. Андреевой. – Санкт-Петербург, 2001. – 172 с.
158. Холодная М.А. Интегральные структуры понятийного мышления / М.А. Холодная. – Томск: изд-во ТомГУ, 1983. – 190 с.
159. Хурматуллин А.К. Понятие дискурса в современной лингвистике // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2009. – № 6. – Т. 151. – С. 31–37.
160. Хуэй Л. Прецедентные феномены из мультфильмов в интертекстуальном тезаурусе: специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Ли Хуэй. – Санкт-Петербург, 2022. – 24 с.
161. Черникова Н.В., Расторгуева А.А. Понятие «концепт» с позиции лингвокультурологии и когнитивной лингвистики // Наука и образование. – 2022. – № 3. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kontsept-s-pozitsii-lingvokulturologii-i-kognitivnoy-lingvistiki> (дата обращения: 02.01.2025).
162. Черняк В.Д., Ли Х. «Баба-яга против»: прецедентные феномены из мультфильмов в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. – 2020. – № 4 (82). – С. 68–76.
163. Чжан Ю. Семиотика анимационного дискурса: на материале китайской лингвокультуры: специальность 5.9.8: диссертация ... кандидата филологических наук / Чжан Юй. – Красноярск, 2025. – 290 с.
164. Шаклеин В.М. Лингвокультурная ситуация в современной России: монография / В.М. Шаклеин. – Москва: Флинта: Наука, 2010. – 147 с.
165. Шарандин А.Л., Мэн У. Лексикографическая репрезентация концептов как отражение эволюции языка и мышления // Вестник ВГУ. – 2018. – № 2. – С. 14–20.

166. Шахнарович А.М. Детская речь в зеркале психолингвистики: Лексика. Семантика. Грамматика / А.М. Шахнарович. – Москва: Ин-т языкознания РАН, 1999. – 165 с.

167. Шведова Н.Ю. Русский язык: избр. работы / Н.Ю. Шведова. – Москва: Яз. славян. культуры, 2005. – 639 с.

168. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: специальность 10.02.01: диссертация ...доктора филологических наук / Шейгал Елена Иосифовна. – Волгоград: ВГУ, 2000. – 440 с.

169. Шестак Л.А. Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса: специальность 10.02.01: автореферат диссертации ... доктора филологических наук / Шестак Лариса Анатольевна. – Волгоград, 2003. – 51 с.

170. Шидакова Л.В. Специфика символности зоонимов в русской и кабардино-черкесской фразеологии и паремике // Научная мысль Кавказа. – 2022. – № 3. – С. 144-153.

171. Юлтимирова С.А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» // Philology. Theory & Practice. – 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm (дата обращения: 08.02.2018).

172. Яцуга Т.Е. К особенностям лексической репрезентации концептуальной структуры «молчание – слово» в поэтических текстах З. Гиппиус // Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века: Мат-лы VII Всерос. науч.-практ. семинара. – Томск, 2004. – С. 51–59.

Словари

1. Longman Dictionary of Contemporary English. – Oxford, 2000. – 1050 p.

2. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1534 с.

3. Большая советская энциклопедия / гл. ред. О.Ю. Шмидт. – Москва: Советская энциклопедия, 1926-1947. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://gufo.me/dict/bse/Русь> (дата обращения: 14.08.2024).
4. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – 2-е изд., стереотип. – Москва: Рус. яз., 2001. – Т. 1. – А-О. – 1232 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – 2-е изд., стереотип. – Москва: Рус. яз., 2001. – Т. 2. – П-Я. – 1088 с.
6. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник / АН СССР. Ин-т философии. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Наука, 1975. – 720 с.
7. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина; Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – Москва: Филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
8. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, ин-т лингвистических исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Москва: Рус.яз., Полиграфресурсы, 1999. – Т. 1. – А – Й. – 702 с.
9. Словарь русского языка XI-XVII вв. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; гл. ред. Ф.П. Филин. – Москва: Наука, 1975. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archive.org/details/B-001-004-150/xi-xvii_1/ (дата обращения: 25.12.2025).
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4. – Москва: Рус.яз., 1981. – Т. 1. – А – З. – 699 с.
11. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4. – Москва: Рус.яз., 1981. – Т. 2. – И – О. – 779 с.
12. Толковый словарь иноязычных слов: Ок. 25000 слов и словосочетаний / Л.П. Крысин. – Москва: Рус. яз., 1998. – 846 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://megabook.ru/book/Толковый%20словарь%20иностранных%20слов%20Л.П.%20Крысина> (дата обращения: 16.02.2026).

13. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – Москва: ООО «А-ТЕМП», 2010. – 874 с.

14. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция / Д.Н. Ушаков. – Москва: Дом Славянской книги, 2008. – 959 с.

Интернет-источники

1. ДЮЙМ // Словари и энциклопедии на Академике. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/4934> (дата обращения: 31.08.2020).

2. Забытые Боги древних славян // Тайны мира и человека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://taynikrus.ru/religiya/zabytye-bogi-drevnix-slavyan-domovoj/> (дата обращения: 30.08.2020).

3. КЕДЫ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 24.05.2020).

4. ПИНГ-ПОНГ (Ping-Pong) // Википедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 24.05.2020).

5. ПИОНЕР // Словари и энциклопедии на Академике. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/627410> (дата обращения: 31.08.2020).

6. Философия: Энциклопедический словарь / Под. ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/337/%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A0%D0%A1 (дата обращения: 15.05.2020).

7. Аленький цветочек. 1952. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video119970951_456240985?t=38m37s (дата обращения: 04.01.2026).

8. Алеша Попович и Тугарин Змей. Мультфильмы для всей семьи. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8vPQKM5UOJU> (дата обращения: 24.07.2024).
9. Вовка в Тридевятом царстве. 1965. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-212402139_456239154 (дата обращения: 24.12.2025).
10. Гуси-лебеди. Советские мультфильмы. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-89178809_456239988 (дата обращения: 04.01.2026).
11. Двенадцать месяцев. 1956. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/7556065201799221324> (дата обращения: 23.12.2025).
12. Добрыня Никитич и Змей Горыныч. Мультфильмы для всей семьи. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HvSaBVSAkz4> (Дата обращения: 25.07.2024).
13. Ёжик в тумане. Мультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-148428969_456241182 (дата обращения: 04.01.2026).
14. Илья Муромец и Соловей Разбойник. Мультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=mMmTAh4_xDc (дата обращения: 26.07.2024).
15. Князь Владимир. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-203654344_456239684 (дата обращения: 04.01.2026).
16. Конёк Горбунок. 1975. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-230512892_456289237?t=14m20s (дата обращения: 24.12.2025).

17. Простоквашино: Мультипликационный фильм (1978–1984). Все серии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=pXD3txG2bVQ> (дата обращения: 15.05.2020).
18. Святой Сергей Радонежский. 2022. Мультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/7970186788159952499> (дата обращения: 25.12.2025).
19. Сказ о Петре и Февронии. 2018. Мультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/193533627242824359> (дата обращения: 25.12.2025).
20. Сказка о рыбаке и рыбке. Советские мультфильмы. 1950. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-230512892_456289118?t=24m22s (дата обращения: 04.01.2026).
21. Снегурочка. Мультфильм (1952). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video-198023362_456239524?t=24m42s (дата обращения: 04.01.2026).
22. Царевна-лягушка. 1954. Мультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/7170944157938591590> (дата обращения: 25.12.2025).
23. Цветик-семицветик. 1948. Союзмультфильм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/1372563708645409598> (дата обращения: 23.12.2025).
24. Чебурашка и Крокодил Гена: Мультипликационный фильм. Все серии подряд. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=fSIMswOH_xU (дата обращения: 04.04.2020).