



оригинальная статья

<https://elibrary.ru/iqlnuy>

Семиотика китайского иероглифа: от иконического и индексального знака к символическому

Дашинамаева Полина Пурбуевна

Бурятский государственный университет им. Доржи Банзарова,
Россия, Улан-Удэ

eLibrary Author SPIN: 4712-7974

<https://orcid.org/0000-0003-1304-5390>

Дамбуева Софья Валентиновна

Бурятский государственный университет им. Доржи Банзарова,
Россия, Улан-Удэ

eLibrary Author SPIN: 1291-5204

<https://orcid.org/0009-0003-2104-765X>sofyadambaeva92@gmail.com

Аннотация: Китайская иероглифическая письменность в своем развитии выработала способы фиксации значений, отличные от алфавитных систем, что обуславливает интерес к исследованию китайской иероглифики как специфической знаковой системы. В этой связи актуальность данного исследования объясняется необходимостью дополнения семиотической теории, применимой в большей степени к буквенно-алфавитным типам письменности. Целью данной работы является поиск дополнительного способа описания неоднозначной семиотической системы китайской письменности. Принцип дополнительности определяет применение кросс-дисциплинарного подхода, а именно теории семиозиса в синтезе с культурно-исторической концепцией. Связующим звеном становится третичный артефакт, соответствующий семиотическому знаку-символу, который в свою очередь определяется авторитетными семиотиками как имплицитная ценностная текстовая категория, не материализующаяся в определенном знаке. Применяется теория артефактов в совокупности с семиотическим подходом к анализу китайской письменности на уровне изолированного знака и на уровне текста. С позиции диахронического подхода установлено, что эволюция китайских иероглифических знаков имела тенденцию к наращиванию символической семантики, в особенности в тех случаях, когда номинация объектов происходила мотивированным способом. В качестве иллюстративного материала в синхроническом срезе был подобран композиционно усложненный текст – стихотворение 辛夷坞 (Долина магнолий) великого китайского поэта Ван Вэя, в котором символ показан не только имплицитно, но и эксплицитно. Анализ текста указывает на то, что семиотические идеи, применяемые к алфавитным языкам, соотносимы и с китайской письменностью с оговоркой. Оговорка-поправка заключается в том, что в китайском тексте имплицитная семантика символа, будучи сопряженной с наглядно-визуальным образным рядом, начинает подсказывать, какой символ скрыт за строками. Таким образом, иероглиф в отличие от букв владеет дополнительным техническим потенциалом конструирования эксплицитного ряда образов, считывание которого способствует более эффективному вычленению смысла и морали произведения, в то время как его символический модус управляет и регламентирует появление последних.

Ключевые слова: иероглиф, артефакт, символ, знак, символический модус мышления, третичный артефакт

Цитирование: Дашинамаева П. П., Дамбуева С. В. Семиотика китайского иероглифа: от иконического и индексального знака к символическому. *СибСкрипт*. 2024. Т. 26. № 4. С. 576–586. <https://doi.org/10.21603/sibscript-2024-26-4-576-586>

Поступила в редакцию 09.04.2024. Принята после рецензирования 10.06.2024. Принята в печать 10.06.2024.

full article

Semiotics of the Chinese Hieroglyph: From Iconic and Indexical Sign to Symbolic

Polina P. Dashinimaeva

Banzarov Buryat State University, Russia, Ulan-Ude

eLibrary Author SPIN: 4712-7974

<https://orcid.org/0000-0003-1304-5390>

Sofia V. Dambueva

Banzarov Buryat State University, Russia, Ulan-Ude

eLibrary Author SPIN: 1291-5204

<https://orcid.org/0009-0003-2104-765X>

sofyadambaeva92@gmail.com

Abstract: Chinese hieroglyphic writing has developed ways of recording meanings that differ from those in alphabetic systems, which generates interest in the hieroglyph as an object of research. This study complements the semiotic theory, which is usually applied to alphabetic systems, while looking for a complementary way to describe the ambiguous semiotics of Chinese writing. The study relied on a cross-disciplinary approach, i.e., the theory of semiosis in synthesis with the cultural-historical concept and a tertiary artifact as a link between them. A tertiary artifact corresponds to the semiotic sign-symbol, which is an implicit valuable textual category that cannot be manifested in a specific sign. The theory of artifacts was used in conjunction with a semiotic approach to the analysis of Chinese writing, both at the level of individual signs and at the text level. Diachronically, Chinese hieroglyphic signs tended towards symbolic semantics as they evolved, especially in cases where object nomination was motivated. As a synchronic example, the authors used a compositionally complex text of Wang Wei's poem *Magnolia Valley* (辛夷坞), which illustrates the symbol both implicitly and explicitly. The analysis proved that semiotic ideas applied to alphabetic languages can be applied to Chinese writing but with the following caveat: in Chinese text, the implicit semantics of the symbol, being associated with a visually vivid imagery, hints at the symbol hidden behind the lines. Unlike letters, the hieroglyph possesses an additional technical potential for constructing an explicit series of images, thus contributing to a more effective comprehension of the main idea and morals, the emergence of which is regulated by its symbolic mode.

Keywords: hieroglyph, artifact, symbol, sign, symbolic mode of thinking, tertiary artifact

Citation: Dashinimaeva P. P., Dambueva S. V. Semiotics of the Chinese Hieroglyph: From Iconic and Indexical Sign to Symbolic. *SibScript*, 2024, 26(4): 576–586. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/sibscript-2024-26-4-576-586>

Received 9 Apr 2024. Accepted after peer review 10 Jun 2024. Accepted for publication 10 Jun 2024.

Введение

В случае анализа языковых и речевых явлений с привлечением достижений семиотики в целом и прагматической семиотики в частности следует учитывать неоднозначность их проявления. Многие семиотические идеи, иллюстрируемые на материале алфавитного письма, можно применить к китайской иероглифике лишь в определенной степени, что объясняется особенностями ее лингвогенеза. Целью данного исследования является поиск дополнительного способа описания неоднозначной семиотической системы китайской письменности. Принцип дополнительности в описании объекта – китайского семиотического знака (иероглифа) – обуславливает применение кросс-дисциплинарного подхода, интегрирующего теорию семиозиса и культурно-историческую концепцию. Данный подход позволяет рассматривать китайский

иероглиф как семиотический знак, сложная природа которого более отчетливо эксплицируется в рамках культурного артефакта.

Американский кросс-культурный психолог М. Коул, последователь российской культурно-исторической школы Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева и А. Р. Лурии, развивает предложенную ими идею орудийного опосредования мира, согласно которой орудие не только радикально изменяет условия жизни человека, но и непосредственно влияет на него самого, порождая в нем психические изменения (в качестве орудия здесь понимается в первую очередь язык). Данную идею, отсылающую к культурно-исторической психологии, можно обнаружить у А. Р. Лурии. Основным отличием человека от животных А. Р. Лурия называл способность изготавливать и использовать орудия. Причем

он подчеркивал, что помимо радикального изменения условий существования человека орудие способно оказывать на него самого обратное действие в том смысле, что орудия порождают изменения в самом человеке и его психическом состоянии. Поскольку орудия дали человеку возможность подчинить себе природу, это наложило отпечаток на его психику и способствовало овладению высшими психическими функциями. Однако, по мнению А. Р. Лурии, на данном этапе эволюции человечества роль орудий уже отводилась знакам и знаковым средствам [Luria 1928: 493].

М. Коул использует понятие *орудие* не в строго языковом плане [Коул 1997]. Он рассматривает орудие как категорию, производную от более общего понятия *артефакт*, под которым понимает аспект материального мира, являющийся одновременно материальным и идеальным (концептуальным). Суть идеи одновременной материальности и идеальности артефактов отражена в работе американского философа и психолога Дж. Дьюи: «Орудия и произведения искусства – это просто предшествующие естественные вещи, измененные ради эффективного включения в некоторый тип человеческого поведения»¹ [Dewey 1922: 92]. Двойственная материально-концептуальная природа артефактов нашла свое отражение у российского философа Э. Ильенкова и его последователей: «Будучи созданным как воплощение цели и включенным в жизнедеятельность определенным образом, природный объект приобретает особое значение. Это значение – "идеальная форма" объекта, форма, которая не включает в себя ни единого атома осязаемой физической субстанции, которой он обладает» [Bakhurst 1991: 182]. Такими орудиями, т. е. артефактами поведения предыдущих поколений в овеществленной внешней форме (артефакты одновременно и материальны, и идеальны), наполнено все окружение человека. Таким образом, М. Коул представляет культуру как среду, состоящую из целого множества преобразований окружения (артефактов), накопленных человечеством в ходе своего исторического развития.

Теория артефактов получила широкое распространение: сегодня она используется не только строго в культурологии, но и в истории, психологии, этнопсихологии, лингвистике. В связи с логической стройностью данной теории, предлагающей рассматривать разряды артефактов по критерию убывания денотативной семантики, ее можно применить в анализе

семиосферы естественного языка. П. П. Дашинамаева использует теорию артефактов как методологический каркас для описания регионального миноритарного языка в рамках функциональной триады (Что? Региональный язык РФ. Как? В какой степени и как используется. Почему? Каковы основания подобного использования) [Дашинамаева 2018]. С. В. Лурье на основе теории артефактов разрабатывает понятие *комплекс культурных констант*, которое определяется как интериоризированный обобщенный культурный сценарий [Лурье 2010]. Й. Энгерстрем применяет теорию артефактов в реконструкции деятельности работников здравоохранения [Engeström 1990]. Р. Миеттинен в свою очередь находит применение артефактной теории для разработки творческой модели производственной системы этанола [Miettinen 1999]. Л. Хабиб и Л. Виттек в своем исследовании представили портфолио обучающихся как артефакт: портфолио, будучи центральным инструментом в учебной программе, посредством которого ученики могут проследить свой прогресс в обучении, придает обучению рефлексивно-ориентированный характер [Habib, Wittek 2007].

Интересно отметить, что предтечей концепции М. Коула была широко применяемая классификация артефактов как триады перцептивной репрезентации внешнего мира, разработанная в области исторической эпистемологии философом М. Вартофским в работе "Models" [Wartofsky 1979]. Согласно классификации М. Вартофского, которую привлекает М. Коул, артефакты первого, второго и третьего уровней репрезентируют соответственно: 1) материальные продукты культуры; 2) культурные схемы; 3) миры воображаемой практики или представления вторичных артефактов [Коул 1997]. Если с пониманием первичных артефактов нет никаких сложностей, ведь материальные продукты культуры объективны и реальны, то вторичные и третичные как материально-концептуальные артефакты нуждаются в более детальном рассмотрении.

Наиболее понятное толкование сущности вторичного артефакта можно обнаружить у Кэтрин Нельсон, которая строго привязывает культурные схемы к скриптам: «Культурные схемы выступают как формы консервации и передачи культурно заданных способов действия. Один из особенно важных видов культурных схем получил название сценария. Сценарии определяются как обобщенные репрезентации событий или, иначе говоря, схемы событий. Сценарии

¹ Здесь и далее по тексту перевод выполнен авторами статьи, помимо специально обозначенных случаев.

устанавливают людей, участвующих в данном событии, исполняемые ими роли, объекты, вовлеченные в это событие, последовательность действий, намечаемые цели и т. д.» [Nelson 1981: 101]. Вторичный артефакт в роли культурной схемы предоставляет возможность людям консервировать и передавать культурные практики, ритуалы и обычаи следующему поколению. В некоторых отечественных синологических исследованиях в аналогичной функции вторичного артефакта выступают аксиологемы, служащие средством сохранения и передачи культурных знаний следующим поколениям. В китайской традиции ключевой аксиологемой является 礼 (ритуал), который включает в себя систему обрядов на всех социальных уровнях [Хадеева 2018]. Аксиологемой может выступать сам язык, например, устоявшиеся фразеологизмы *чэнъюй* в китайском языке ввиду своей семантической неразложимости не только сохраняют культурные ценности прошлых поколений, но и передают их следующим в первозданном виде [Косарева, Стефановская 2021: 381].

Наиболее размытым и сложным для понимания является третичный артефакт. Для определения его сути может помочь иллюстрация самого М. Коула: "It is in this spirit that Gordon Wells (1999) wrote that Shakespeare's Richard III would be an example of a dramatic tertiary artifact, and an actual production might well make use of **an axe symbolically to represent an execution**" [Cole 2019]. Иначе говоря, третичный артефакт может выступать символической репрезентацией практики (казни), связанной с орудием как первичным артефактом (топором).

Помимо данного примера определения третичного артефакта, существуют дополнительные его толкования. По мнению М. Вартофского, третичные артефакты способны тем или иным образом придавать новую окраску и менять восприятие реального мира, визуализируя изменения текущей практики. Причем при взаимодействии с третичными артефактами приобретаются новые способы поведения, которые не ограничиваются непосредственным контекстом их использования. М. Вартофский распространяет свое понимание третичных артефактов на произведения искусства и процессы восприятия [по: Cole, Derry 2005].

Проиллюстрируем артефактный подход, используя пример, предложенный М. Коулом: топор в качестве первичного артефакта представляет собой материальное орудие труда, созданное в форме, наиболее пригодной для рубки дерева. На втором уровне топор

выступает как материально-идеальное целое, состоящее из орудия и всех возможных сценариев действий с ним: рубки дерева, колки дров, устрашения кого-либо им в качестве холодного оружия и т. д. Наконец, на третьем уровне, как показано у М. Коула (в художественном произведении), топор интерпретируется как символ приведения наказания в исполнение.

Как было показано выше, М. Коул связывает воображаемые практики с мышлением вокруг символа как аксиологической категории – так же как и многие другие исследователи относят третичный артефакт к категории оценочно-мыслительной деятельности. Обоснованием рассмотрения третичного артефакта в статусе символа является его знаковая природа: символ входит в область семиотики, однако относительно иконы и индекса по критерию *близость манифестации к референту* он занимает самую дальнюю дистанцию.

Здесь рассмотрим, как видит место символа заслуженный авторитет философской семиотики Умберто Эко. В работе «Семиотика и философия языка», будучи неудовлетворенным терминологической неопределенностью номинации *символ* в семиотике, он ставит задачу выделения ядра символа через терминологическое отделение символа от знака и исключение тех видов знака, которые не отвечают критериям символа [Есо 1983: 132–133].

Продемонстрировать своеобразие интерпретации символа У. Эко наиболее наглядно можно в сопоставлении с определением символа одного из основоположников семиотики Чарльза Сандерса Пирса. Если в семиотике Ч. Пирса символ – это один из видов знака наряду с иконой и индексом, относящийся к объекту, который он обозначает, на основе Закона (конвенции), прямо и недвусмысленно обозначающий то, для чего он предназначен, на базе ассоциации общих идей [Peirce 1935], то в понимании У. Эко символ является не знаком, а особым модусом или режимом мышления, текстуальной модальностью, актуализирующейся посредством прагматического решения: «Я хочу интерпретировать текст символически» [Есо 1983: 163]. Е. Е. Бразговская в своей монографии «В лабиринтах семиотики. Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства» в разделе, посвященном У. Эко, подчеркивает, что человек сам решает, в каком модусе он интерпретирует символ. Только в этих пластических трансформациях рождается человеческая личность и происходит информационный прогресс культуры. По определению Е. Е. Бразговской, символ – это не знак, а режим

мышления, при помощи которого икона и индекс переводятся в символический план. Когнитивный потенциал символа – выводить человека из физического пространства в пространство идей, тем самым расширяя среду человеческого существования [Бразговская 2018: 42].

О символе как о текстовой категории писал один из основоположников отечественной семиотики Ю. М. Лотман. В своей монографии «Внутри мыслящих миров» он пишет, что символ и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, т. е. обладает некоторым единым, замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Ю. М. Лотман выделяет в символе обязательное наличие чего-то архаического, т. е. символ имеет способность еще с дописьменных времен сохранять в свернутом виде обширные пласты текстов. Благодаря такой способности символ выступает конденсатором памяти культуры и в том числе ее системообразующим фактором. Попадая в текст, символ выступает как посланец других культурных эпох. С одной стороны, он трансформирует текст, с другой – под влиянием текста трансформируется сам [Лотман 2022: 167–170].

Вместе с тем У. Эко и Ю. М. Лотман подчеркивают неопределенную природу символа. У. Эко отмечает, что символ – это намек на нечто, что не может быть понято однозначно [Есо 1983: 144], Ю. М. Лотман – что «содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание» [Лотман 2022: 167]. Таким образом, в семиотическом аспекте символ – это текстовая категория, т. е. по функциональному потенциалу нечто большее, чем икона и индекс. Сообразно этой идее в артефактной концепции мы идем вслед за У. Эко и Ю. М. Лотманом, потому предполагаем, что символ в тексте предстает как оценочная сущность, некими невидимыми нитями пронизывающая все текстовое полотно, где икона и индекс проявляются как зависящие от символической семантики элементы текста. В этом методологическом ключе – от Ч. Пирса к У. Эко и Ю. М. Лотману, затем к М. Вартофскому и М. Коулу – доказывается понимание третичного артефакта как подсистемы ценностей. Как и в случае со смыслом или месседжем сообщения, адресант обычно не говорит напрямую *я отношусь к этому явлению таким-то и таким образом*, а выражает свое отношение к заданной ситуации

имплицитно, а адресат в процессе восприятия текста приходит к осознанию сути символа, «маячащего» между и за строками, т. е. нематериализовавшегося в определенном знаке.

Методы и материалы

В этом исследовании делается попытка применения описанного выше синтезированного подхода к описанию функционирования китайского письменного знака. Это значит, что с точки зрения культурно-исторической перспективы предпринимается попытка применения теории артефактов в совокупности с семиотическим подходом к анализу китайской письменности на уровне изолированного знака и на уровне текста. Диахронический подход, т. е. обращение к фрагменту лингвогенеза китайского языка, позволяет отследить эволюцию артефактной семантики иероглифа и его приход к символической манифестации образа мира в языке. Актуализация символа в конкретном тексте наглядно демонстрирует как пиктографическая природа, а также технический потенциал иероглифа конструируют эксплицитный ряд образов, декодирование которых способствует наиболее полному пониманию произведения.

Актуализация символической семантики в синхроническом срезе иллюстрируется на примере стихотворения 辛夷坞² (Долина Магнолий):

木末芙蓉花，
山中发红萼。
涧户寂无人，
纷纷开且落。

Данное произведение является восемнадцатым из двадцати двух стихотворений из сборника 辋川集 (Река Ванчуань) известного китайского поэта эпохи Тан Ван Вэя. Стихотворение состоит из четырех строк, в которых автор описывает распускание цветка магнолии, а затем его угасание. В рамках нашего анализа рассматривается первая строка, состоящая из пяти иероглифов, в которой речь идет о распускании магнолии.

Учитывая тот факт, что символ в нашем исследовании определяется как текстуальная модальность, в качестве базового метода исследования произведения используется семиотический анализ как наиболее эффективный метод раскрытия в тексте кодов разных уровней, участвующих в построении образа. По сути – это выявление интертекста (текста в тексте) художественного произведения и понимание его роли в художественном целом.

² Ван Вэй. Река Ванчуань. Собрание стихотворений. СПб.: ИД Кристалл, 2001. С. 129.

Результаты

Наиболее древняя и устойчивая семиотическая классификация иероглифов датируется 121 г. н.э. и принадлежит великому грамматологу и лексикографу Сюй Шэню (58–148 гг. н.э.). В своей работе 说文解字 (Изъяснение писем и толкование иероглифов) Сюй Шэнь разделил китайские письменные знаки на шесть категорий: пиктографическая, указательная, идеографическая, фоноидеографическая, видоизмененная и заимствованная категории [Готлиб 2019: 44]. Следующая наиболее значимая классификация трех категорий, предложенная в первой половине прошлого века в трактовке синолога-грамматолога Тан Ланя, представляет собой переосмысление шестикатегорийной классификации китайских письменных знаков: пиктограммы, идеограммы и фоноидеограммы [Tang Lan 2005].

В отечественной синологии использовались как традиционные шестисоставные классификации знаков, так и трехсоставные. В. М. Солнцев в статье «Китайское письмо» в Лингвистическом энциклопедическом словаре пишет о шести категориях иероглифов, которые ныне сводятся к трем группам: пиктограммы и идеограммы, фоноидеограммы и заимствованные иероглифы [Солнцев 1990].

В нашей работе мы следуем той классификации китайских письменных знаков, которая характеризует основу всех классификаций знаков, т.е. вскрывает семиотический характер знака и его связь со звучанием определенной языковой единицы, а именно:

- пиктограммы – визуально мотивированные знаки;
- идеограммы – логически мотивированные знаки (имеется в виду мотивированность логического порядка, созданная под влиянием культурных ценностей);
- фоноидеограммы – логически мотивированные знаки, которые включают в себя пиктографический компонент и часть, так или иначе фиксирующую чтение знака, при этом фонетик может не только передавать свое звучание иероглифу, но полноценно участвовать в формировании значения [Готлиб 2019: 54], а пиктографический компонент выполняет некую таксономическую функцию передачи родового признака;
- заимствованные иероглифы (самая малочисленная группа) – произвольные знаки, первоначально созданные для записи определенных слов, а затем заимствованная у них форма выражения использовалась для номинации других слов. Некоторые исследователи считают, что эта группа не имеет

отношения к формообразованию иероглифов. Например, китайский лингвист Ван Ли считает, что двухчастной модели (идеограммы и фоноидеограммы) более чем достаточно для классификации китайских знаков [Wang Li 2015].

Происхождение китайской письменности связано с гадательными практиками периода династии Шан 甲骨文 (гадательные знаки). В ходе гаданий кости животных либо черепахи панцири подвергались нагреванию до появления трещин, чьи вариации считывались как знаки, предсказывающие будущее [Крюков 1973]. Опираясь на понимание символа У. Эко и Ю. М. Лотмана, можно предположить, что эти знаки интерпретировались в символическом модусе мышления: жрецы считывали иконы-образы окружающего мира с икон-схем проступающих на костях рисунков, которые преобразовались в архаичные символы-иероглифы, они же – первые пиктограммы. Таким способом осуществлялась коммуникация с высшими силами: в древнем Китае иероглифы интерпретировались как символические послания богов и тени вещей. Г. П. Сердюченко отмечает, что китайская иероглифика, подобно многим другим видам письменности, развилась из рисуночного письма, иначе называемого пиктографией. Пиктограммы, т.е. рисунки, изображающие форму, внешний вид отдельных предметов или явлений окружающего мира, и были первыми, наиболее древними знаками китайской письменности [Сердюченко 1959].

В книге 说文解字 (Изъяснение писем и толкование иероглифов) Сюй Шэнь писал, что идеограммы возникли для обозначения абстрактных идей, с этой целью использовались комбинации двух и более пиктограмм с конкретным значением. Поскольку в процессе соединения происходит семантизация в сторону ухода от соответствующих референтов, постольку данные комбинации представляют собой потенциальные метафоры. Э. Феноллоза и Э. Паунд в своей работе «Китайская письменность как средство поэзии» [Fenollosa, Pound 2008] относят пиктограммы к естественному материальному объекту, а идеограммы – к духовному образу, чему-то метафорическому. «В китайской поэзии каждый иероглиф имеет как минимум два оттенка значения: природный и духовный, или образ и его метафорический диапазон» [Taniguchi 1983: 2]. Ф. Ченг в «Китайском поэтическом письме» отмечает, что связь идеограмм с обозначаемыми материальными объектами и между графемами внутри образует метафору-метонимическую систему.

Соединение двух или более графем часто создает множество различных коннотаций [Cheng 1982]. Здесь логично предположить, что идеограмма как метафорометонимическое образование является триггером для дальнейшего переключения в символический режим знания.

Опираясь на определение третичного артефакта как символического модуса интерпретации, можно предположить, что идеограммы представляют собой категорию сложных знаков китайской письменности, появившихся в результате творческого переосмысления конкретных пиктограмм. Напомним, что пиктограммы как первый этап развития китайской письменности обозначали материальные объекты реального мира, например: 木 (дерево), 人 (человек), 日 (солнце), 月 (луна), 马 (лошадь), 雨 (дождь), 山 (гора) и т. д. С развитием культуры письма естественным образом потребовалась номинация абстрактных объектов, таким образом появляются идеограммы: 人 (человек) и 木 (дерево) = 休 (отдых); 心 (сердце) и 中 (середина) = 忠 (верность); 人 (человек) и 言 (речь) = 信 (искренность).

Переосмысление пиктограмм часто, как показывает лингвогенез в общем и диахронические словари, действительно, имело тенденцию видоизменяться в сторону символизма. Например, идеограммы 姦 (ругаться, глупый), 姦 (зло) состоят из суммы простых иероглифов 女 (женщина): буддийская философия отдает предпочтение благородному молчанию, а не праздным и ненужным пересудам и сплетням, источником которых является женщина. Также мы можем предположить, что отрицательная символика, детерминированная поведением болтливой женщины, восходит к древнекитайской философии *инь и ян*, построенной на противопоставлении 阳 (светлого) и 阴 (темного), соответственно, мужского и женского начал.

В некоторых отечественных семиотических исследованиях тенденция перехода от конкретных знаков к абстрактным определяется как процесс семиотического ослабления. С. Г. Проскурин в своей монографии «Семиотика. Язык, культура, право», отмечая, что знаку присуще «выветривание», демонстрирует закон семиотического ослабления на примере эволюционных ступеней концепта *суд*. В древнейшем римском документе присутствует формула *ius ducere*, которую обычно переводят как *вести на судоговорение*, при этом *вести* имеет значение *вести силой*, т. е. подразумевает физическая расправа. Так, тождество знака и действия сохраняется, однако позже концепт сменяется ослабленным семиотическим действием *наказание*,

в дальнейшем – слабым *закон*. Пример эволюции концептов *тянуть – вести – судить* демонстрирует тенденцию стремления знака к семиотическому ослаблению [Проскурин 2024: 64].

В статье Д. С. Лебедевой отмечена тенденция лингвогенеза китайских знаков к семиотическому ослаблению. Автор отмечает, что пиктограммы относятся к сильным знакам, идеограммы – к ослабленным, а фоноидеограммы – к слабым. На примере пиктограммы 日 (солнце) автор демонстрирует, как происходит семиотическое ослабление с течением времени. Если в классическом литературном китайском языке 文言 (вэньянь) знак 日 (солнце) выступал как самостоятельная единица, то при переводе классических текстов на современный разговорный язык 白话 (байхуа) данный знак заменяется на другие синонимичные ему существительные. Пиктограмма 日 (солнце) сейчас чаще всего выступает либо в роли графемы внутри иероглифа и дает ему семантику *день, время* или входит в состав двусоставных существительных с семантикой *повседневность, расписание, восход, закат* [Лебедева 2023: 3283].

На переосмысление в сторону символизма указывает профессор Тайбэйского университета Лянг Тин, особенно в части описания явления под названием *formation*, в нашем переводе – *способ появления иероглифов*. Описывая два способа появления иероглифов – произвольный и мотивированный, он, опираясь на определение символа Ч. Пирса, выделяет среди мотивированных знаков такую группу, как символы. Приведем два примера из его работы, которые ярко иллюстрируют нивелирование ядерного значения денотата в сторону ценностно-символического: идеограмма 武 (военное дело, военное искусство) состоит из иероглифов 止 (останавливать) и 戈 (оружие), что выражает этическое представление китайцев о том, что надлежащей целью использования военной силы является цель остановить войну; иероглиф 信 (истина, доверие или заслуга) представляет собой комбинацию 人 (человек или народ) и 言 (слова, речь), в результате их сочетания манифестируется семантика *словам человека следует доверять* [Ting 2022: 117]. Оба эти иероглифа можно считать символами, т. к. их структура и идиоматика создания совокупного значения отражают общепринятые в определенный исторический период этические убеждения.

В рамках обсуждаемой темы процесс определения символа как артефакта и разграничение символа как семиотического знака от иконы и индекса можно также описать в рамках принципа номинирования –

с помощью произвольного или мотивированного знака. Логично предположить, что в процессе функциональной эволюции письменности первоначально китайцы избрали визуализирующий путь репрезентации – мотивированный принцип номинирования, затем постепенно происходило пере- и доосмысление, в результате чего возникали символы как продукты договоренности и конвенциональности. Таким образом, первичный мотивированный способ появления иероглифов становится основой внутренней мотивации к дальнейшему осмыслению уже существующих иероглифов в аксиологическом аспекте. Конечно, это не значит, что в Древнем Китае познание было лишено символического мышления: оно передавалось на уровне устного общения.

Проиллюстрировав на уровне лингвогенеза, т. е. диахронии, становление третичного артефакта, мы можем перейти к обсуждению того, как символ актуализируется в конкретном тексте, т. е. в синхроническом срезе.

Пиктографическая (не буквенно-алфавитная, а визуальная) природа иероглифа как одно из средств актуализации символического модуса интерпретации может быть наглядно продемонстрирована на материале стихотворения Ван Вэя под названием 辛夷坞 (Долина магнолий) из цикла 輞川集 (Река Ванчуань):

木末芙蓉花，
山中发红萼。
涧户寂无人，
纷纷开且落。

Рассмотрим первую строку: 木末芙蓉花 (Как будто раскрылись лотосы на ветвях...³). Даже тот, кто совершенно не знаком с китайской письменностью, на примере данной строчки заметит, что каждый последующий иероглиф композиционно сложнее предшествующего. Впечатляет, насколько искусно поэт играет знаками: количество черт увеличивается с каждым последующим иероглифом, т. к. строка визуально изображает процесс роста, усложнения, цветения магнолии. Первый иероглиф обозначает 木 (дерево), затем тот же самый пиктографический знак 木 (дерево) дополняется горизонтальной чертой, обозначающей 末 (кончики ветвей). Далее следует 芙 (бутоны), затем происходит 蓉 (раскрытие бутона), и, наконец, визуализируется сам 花 (цветок). Интерпретатор наблюдает за раскрытием цветка магнолии на ветвях в развитии, как на киноплёнке или в комиксе. Символично не только означаемое этих знаков,

но и форма: означающее также поддается интерпретации в символическом модусе. Передать идею развития и роста подобным способом при переводе на алфавитный язык невозможно, что свидетельствует о том, что иероглифическое письмо обладает техническим потенциалом выражения абстрактных идей при помощи икон и индексов, в итоге актуализируя символический модус всего текста. Одновременно считаются эксплицитно заложенная в стихотворении идея физической гармонии и совершенства природы и замысел автора имплицитно передать идею духовного развития человека.

Теперь рассмотрим эту же строку с точки зрения концептуально-композиционной структуры иероглифа, актуализирующей символический модус интерпретации: первые два иероглифа 木 (дерево) и 末 (кончики ветвей) содержат в своей структуре иероглиф 人 (человек). Третий иероглиф 芙 (бутоны) в составе имеет иероглиф 夫 (мужчина), который в свою очередь внутри себя содержит иероглиф 人 (человек), что можно интерпретировать как внутренний мир человека. Четвёртый иероглиф 蓉 (раскрытие бутона магнолии) включает в себя иероглиф 容 (лицо), а в иероглиф 容 (лицо) включен иероглиф 口 (рот), интерпретируемый как речь. Наконец, пятый иероглиф 花 (цветок) включает в себя элемент 化 (трансформация), внутри которого присутствует 亻 (человек). То есть в составе каждого иероглифа этой строки скрыт человек (или часть его тела), который, как и цветок, подвержен трансформации.

Таким образом, если в первом анализе этой строки пиктографически в развитии отображается раскрытие магнолии, где с каждым последующим иероглифом наращивается количество черт, то в анализе этой же строки в символическом модусе, посредством технического потенциала иероглифа «мерцает» символическое послание, в котором речь идет уже не о цветке, а о совершенствовании как речи и внешности человека (口 рот, 容 лицо), так и внутреннего мира человека, участвующего во вселенской эволюции (人 человек в 夫 мужчине).

Концептуально-композиционное наращивание структуры иероглифического образного ряда служит для перехода в символический модус интерпретации, где процесс цветения магнолии воспринимается как трансформация внутреннего и внешнего мира человека, в том числе его речи, во имя духовной эволюции человечества.

³ Перевод А. В. Матвеева.

Данная иллюстрация представляет доказательную силу и другого измерения. Подобная композиционная аранжировка китайского текста выдвигает на первый план ту семиотическую разницу перцепции, которая невозможна в случае алфавитной письменности, не владеющей способом передачи мотивированности в визуализации: иероглиф владеет дополнительным техническим потенциалом конструирования эксплицитного ряда образов, считывание которого способствует более эффективному вычленению смысла и морали произведения. А его символический модус управляет и регламентирует появление последних.

Конечно, сам тезис Ю. М. Лотмана и У. Эко, иллюстрировавшийся в исследованиях через европейские языки, релевантен для любого естественного языка: символ выступает как имплицитная текстуальная модальность. Оговорка-поправка заключается в том, что в китайском тексте имплицитная семантика символа, будучи сопряженной с наглядно-визуальным рядом образов, начинает подсказывать, какой символ спрятан за строками.

Заключение

Концепцию символа как текстуальной модальности нельзя понимать в абсолюте применительно к анализу китайского текста: концептуально-композиционная структура, пиктографическая природа письменных китайских знаков являются дополнительными средствами идентификации символа.

Важно отметить, что эволюция изолированного иероглифа шла к символической семантике в случаях, когда графемы складывались в иероглифе логически мотивированно. С диахронической точки зрения в любом языке можно обнаружить появление эксплицитной номинации символа. В этом исследовании мы дополняем концепции Ю. М. Лотмана и У. Эко в текстово-синхронической позиции: опция имплицитного кодирования вкупе с эксплицитными элементами доступна только иероглифической письменности. Исторически так сложилось, что китайский

знак, будучи пиктографическим, не может не указывать эксплицитно на наращивание семантики до символа. В пиктографической письменности визуализация является основным приемом выражения, и письменность, уже будучи развитой и усовершенствованной, не может не производить визуализированный ряд.

Также отметим, что идеи У. Эко и Ю. М. Лотмана служат доказательством того, что третичный артефакт есть ценностная категория, которая в тексте не материализуется в каком-то определенном знаке, а считывается по мере декодирования смысла всего текста, особенно в части, где использованы культурно-рельефные знаки в виде первичных артефактов, индексальных знаков как вторичных артефактов, обозначающих когнитивные культурные схемы, состоящие из сценариев поведения, и далее к заключению о ценностной имплицитной текстовой категории, т. е. о сущности третичного артефакта, иногда представляемого в китайском тексте как эксплицитно, так и имплицитно.

Конфликт интересов: Авторы заявили об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

Conflict of interests: The authors declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Критерии авторства: П. П. Дашинимаева – концептуализация идеи, формулирование целей и задач исследования, разработка методологии, курирование данных. С. В. Дамбуева – сбор теоретического материала, анализ и интерпретация данных в рамках отобранной методологии.

Contribution: P. P. Dashinimaeva developed the research concept, goals, objectives, and methodology, as well as provided scientific counselling. S. V. Dambueva compiled theoretical material and analyzed the data in line with the methodology.

Литература / References

- Бразговская Е. Е. В лабиринтах семиотики. Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 224 с. [Brazgovskaya E. E. *In the labyrinths of semiotics. Essays and studies on general semiotics and semiotics of art*. Moscow-Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi, 2018, 224. (In Russ.)]
- Готлиб О. М. Основы грамматики китайской письменности. 2-е изд., перераб. М.: ВКН, 2019. 312 с. [Gotlib O. M. *Fundamentals of grammar of Chinese writing*. 2nd ed. Moscow: VKN, 2019, 312. (In Russ.)]

- Дашинимаева П. П. Методологическая перезагрузка теории артефактов в вопросе описания функционирования регионального языка. *Вестник Бурятского государственного университета*. 2018. № 4-2. С. 3–8. [Dashinimaeva P. P. Methodological restart of artifact theory: Regional languages functioning description. *Bulletin of Buryat State University*, 2018, (4-2): 3–8. (In Russ.)] <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2018-2-4-3-8>
- Косарева Е. К., Стефановская С. В. Классификация 成語 (чэньюй) традиционного свадебного обряда в русле аксиологического подхода. *Актуальные научные исследования в современном мире*. 2021. № 12-11. С. 380–388. [Kosareva E. K., Stefanovskaya S. V. Classification of 成語 (chengyu) of traditional wedding ceremony in terms of axiological approach. *Aktualnye nauchnye issledovaniia v sovremennom mire*, 2021, (12-11): 380–388. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/dvhexv>
- Коул М. Культурно-историческая психология. Наука будущего. М.: Когито-Центр, 1997. 432 с. [Cole M. *Cultural psychology: A once and future discipline*. Moscow: Kogito-Tsentr, 1997, 432. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/raxurr>
- Крюков М. В. Язык иньских надписей. М.: Наука, 1973. 135 с. [Kryukov M. V. *The language of Yin inscriptions*. Moscow: Nauka, 1973, 135. (In Russ.)]
- Лебедева Д. С. Семиотическое ослабление сильного иероглифического знака «солнце» в китайском языке. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2023. Т. 16. № 10. С. 3280–3286. [Lebedeva D. S. Semiotic weakening of the strong hieroglyphic sign "sun" in the Chinese language. *Philology. Theory & Practice*, 2023, 16(10): 3280–3286. (In Russ.)] <https://doi.org/10.30853/phil20230509>
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. 448 с. [Lotman Yu. M. *Inside the thinking worlds*. St. Petersburg: Azbuka-Attikus, 2022, 448. (In Russ.)]
- Лурье С. В. Обобщенный культурный сценарий и функционирование социокультурных систем. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2010. Т. 13. № 2. С. 152–167. [Lurye S. V. Generalized cultural script and socio-cultural systems functioning. *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii*, 2010, 13(2): 152–167. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/ncfhix>
- Проскурин С. Г. Семиотика. Язык, культура, право. 2-е изд., стер. СПб.: Лань, 2024. 252 с. [Proskurin S. G. *Semiotics. Language, Culture, and Law*. 2nd ed. St. Petersburg: Lan, 2024, 252. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/kjfnfs>
- Сердюченко Г. П. Китайская письменность и ее реформа. М.: Вост. лит., 1959. 55 с. [Serdyuchenko G. P. *Chinese writing and its reform*. Moscow: Vost. lit., 1959, 55. (In Russ.)]
- Солнцев В. М. Китайское письмо. *Лингвистический энциклопедический словарь*, отв. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энцикл., 1990. [Solntsev V. M. Chinese writing. *Linguistic encyclopedic dictionary*, ed. Yartseva V. N. Moscow: Sov. Entsikl., 1990. (In Russ.)] URL: <https://tapemark.narod.ru/les/226a.html> (accessed 10 Feb 2024).
- Хадеева А. П. Номинативная плотность вершины фрейма «свадебный ритуал» как репрезентация ценности ритуала в китайском языке. *II Готтлибовские чтения: фундаментальные и актуальные проблемы востоковедения и регионоведения стран АТР*: Междунар. науч. конф. (Иркутск, 18–21 сентября 2018 г.) Иркутск: ИГУ, 2018. С. 291–295. [Khadeeva A. P. The nominative density of top of the "wedding ritual" frame as representation of the value of ritual in the Chinese language. *2nd Gottlieb Readings: Fundamental and topical problems of Oriental and Regional studies of the Asia-Pacific countries*: Proc. Intern. Sci. Conf., Irkutsk, 18–21 Sep 2018. Irkutsk: ISU, 2018, 291–295. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/ypgfyd>
- Bakhurst D. *Consciousness and revolution in Soviet Philosophy: From the bolsheviks to Evald Ilyenkov*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 292.
- Cheng F. *Chinese poetical writing*. Charlottesville: Indiana University Press, 1982, 255.
- Cole M. Re-covering the idea of a tertiary artifact. *Cultural-Historical Approaches to Studying Learning and Development. Societal, Institutional and Personal Perspectives*, eds. Edwards A., Fleer M., Böttcher L. Singapore: Springer, 2019, 303–321. https://doi.org/10.1007/978-981-13-6826-4_20
- Cole M., Derry J. We have met technology and it is us. *Intelligence and technology. The impact of tools on the nature and development of human abilities*, eds. Steinberg R. J., Preiss D. D. NY-L.: Routledge, 2005, 209–227.
- Dewey J. *Human nature and conduct: An introduction to social psychology*. NY: Henry Holt and company, 1922, 333.
- Eco U. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 242.
- Engeström Y. *Learning, working, imagining. Twelve studies in activity theory*. Helsinki: Orienta Konsultit Oy, 1990, 272.
- Fenollosa E., Pound E. *The Chinese written character as a medium for poetry*. NY: Fordham University Press, 2008, 240.
- Habib L., Wittek L. The portfolio as artifact and actor. *Mind, Culture, and Activity*, 2007, 14(4): 266–282.

- Luria A. R. The problem of the cultural development of the child. *Journal of Genetic Psychology*, 1928, 35: 493–506.
- Miettinen R. The riddle of things: Activity theory and actor-network theory as approaches to studying innovations. *Mind, Culture, and Activity*, 1999, 6(4): 170–195.
- Nelson K. Social cognition in a script framework. *Social cognitive development: Frontiers and possible futures*, eds. Flavell J. H., Ross L. NY: Cambridge University Press, 1981, 97–118.
- Peirce C. S. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1935, vol. 2, 249.
- Taniguchi I. The Chinese written character as semiogenesis. *The Journal of Human Sciences*, 1983, 19(3): 1–12.
- Ting L. Towards a semiotics of Chinese characters. *Signs and Media*, 2022, 1(2): 111–141. <https://doi.org/10.1163/25900323-12340017>
- Wartofsky M. *Models. Representation and the Scientific Understanding*. Dordrecht: D. Reidel, 1979, 398.
- 唐兰. 中国文字学. 北京: 上海古籍出版社, 2005, 171 页. [Tang Lan. *Chinese philology*. Beijing: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2005, 171. (In Chin.)]
- 王力. 古代汉语. 北京: 中华书局, 2015, 572 页. [Wang Li. *Ancient Chinese*. Beijing: Zhonghua Bookstore, 2015, 572. (In Chin.)]