

Введение

В качестве теоретической основы выбран философско-искусствоведческий анализ. Он позволяет исследовать произведение киноискусства в единстве разных уровней изучения, получивших название материального, индексного, иконического статусов в данной теоретической системе, что, по мнению автора, обеспечивает комплексный подход к исследованию конкретного фильма.

Материальный статус кинопроизведения характеризуется знаковой вещественностью, которая доступна основным органам чувств человека. Источником формирования материальных знаков является сама поверхность кинофильма. Анализ материального статуса фильма предполагает вычленение таких знаков, как цвет, композиция кадра, операторская работа (ракурсы, точка съемки), музыка. Цвет как материальный знак раскрывает общую цветовую концепцию кинофильма, он рассматривается в движении и переходах к разным оттенкам. Через цветовую систему кинопроизведения можно проследить цветовые образы, вещающие о внутренних смыслах монтажных сцен, передающих эмоции персонажей. Исследование материальных знаков предусматривает не только разбор разнородных частей, но и представляет собой рассмотрение целостной системы материального статуса произведения кинематографа. Таким образом, необходимо изучить не только отдельные знаки, но и их внутреннее устройство в относительной самостоятельности (отдельные сцены), затем взаимодействия и взаимосвязи друг с другом.

Индексный статус кинофильма характеризуется дифференциацией нерасчлененного на материальном уровне знакового целого на отдельные знаки. На индексном уровне общее материальное знаковое пространство (цвет, композиция кадра, операторская работа) дробится на отдельные знаки-индексы, которыми являются персонажи фильма, как одушевленные, так и неодушевленные. Каждый индекс обладает самостоятельностью, поэтому целесообразно выразить уникальную суть каждого персонажа.

Персонажный образный строй раскрывается в аудиовизуальном движении, учитывается расположение отдельных персонажей в общем поле взаимодействия их поведенческой культуры. Специфическая особенность знаков-индексов заключается в их способности к синтезированию. Выявляются относительно самостоятельные значения знаков, что предшествует образованию целостности в процессе формирования иконического статуса кинопроизведения. Анализ иконического статуса фильма позволяет зафиксировать «знаковое целое», то есть собирание знаков в единое смысловое поле.

Необходимо отдельно выделить суммативный и интегральный уровни иконического статуса кинопроизведения. Суммативно-иконический статус фильма характеризуется интеграцией отдельных знаков индексов в новые малые образования, таким образом, происходит сближение и суммирование персонажей друг с другом, благодаря чему происходит прояснение новых ранее неизвестных смыслов. Например, Персонаж 1 + Персонаж 2 = новое значение. Объединение знаков-индексов в суммы производится по принципу их взаимодействия или, наоборот, противодействия, так и с окружающей предметной действительностью. Суммирование одушевленных и неодушевленных персонажей обеспечивает возможность расширения понимания взаимоотношений человека с миром. Интегрально-иконический статус кинопроизведения предполагает спектр взаимодействий отдельных индексов и группы знаков, с целью формирования целостного текста иконы (сюжет, жанр/направления, композиция, первоисточники). Сюжетная основа фильма – связующее звено всех персонажей в один динамический узел повествования. В целом иконический статус кинофильма обусловлен незавершенностью и открытостью для образования новых субъективных значений.

В итоге философско-искусствоведческий анализ – всестороннее исследование фильма, позволяющее сформулировать его главную художественную идею, а значит, и постичь другие смыслы кинопроизведения, в том числе этнокультурную идентичность в конкретных национальных киношколах.

Анализ репрезентанта кинематографа Китая

Для изучения визуализации китайской этнокультурной идентичности и выявления кинематографических механизмов ее конструирования был выбран фильм «Натюрморт» (2006) режиссера Цзя Чжанке, обладателя главного приза 63-го Венецианского кинофестиваля, по нескольким причинам. Во-первых, многие исследователи видят в этом кинофильме образ всего современного Китая. Во-вторых, кинорежиссер принадлежит к шестому поколению китайских кинематографистов, для которых характерным является отражение этнокультурной действительности, существующей в настоящее время в КНР.

Рассмотрим сначала материальный статус «Натюрморта», а затем – индексный, суммативно-иконический и интегрально-иконический. Для начала исследуем цвет в качестве материального знака, изучая основную цветовую палитру кинопроизведения. Наиболее важные цвета, используемые в фильме: голубой/синий, зеленый, серый. С синим связаны индексные персонажи неба, гор и воды, т.е. естественные природные начала. Настоящие цвета символизируют нечто таинственное, космическое, мистическое и духовное. В мифологическом сознании китайцев синий или голубой всегда связаны с обиталищем богов, предков и даже злых духов. Кроме того, данные цвета олицетворяют

стихию Воды, которая сопряжена со значениями «всепроницающего» и «глубинного». Доминирующая часть пейзажных эпизодов «Натюрморта» содержит именно оттенки голубого и синего.

Значения зеленого цвета в фильме исходят из его принадлежности стихии Дерева, свойствами которой являются пробуждение, рост, развитие, весна. Зеленый цвет – всепроницающая, распространяющаяся во все стороны энергия, всеохватывающая и непреклонная. В «Натюрморте» настоящий цвет, таким образом, отсылает к энергетической сущности природного пространства, что говорит о по-прежнему большой роли растительного начала в жизнедеятельности китайского общества. Суть серого цвета в кинопроизведении раскрывается через образы тесных городских пространств и руины строительного мусора. Серость в данном случае тождественна понятиям обезличенности, унификации, а также тому, что обычно связывают с последствиями глобализации. Однако именно в таких случаях активизируется поиск собственной этнокультурной идентичности. Еще один важный материальный знак, кроме цветовой палитры кинопроизведения, – длинный кадр, его преимущество в возможности охватить целое, а не его части. Таким образом, в кинофильме складывается образ всей китайской нации и Китая, а не частных отдельных судеб.

Далее следует проанализировать индексный статус кинопроизведения «Натюрморт», где каждый отдельный знак-индекс является носителем определенного сообщения, направленного зрителю. Поэтому рассмотрим наиболее значимые знаки-индексы – одушевленные и неодушевленные персонажи кинофильма. Саньмин – один из главных персонажей фильма, желающий обрести утраченные родственные связи, который приезжает в район Сычуань, бассейн реки Янцзы, там возводится гигантская плотина «Три ущелья». Герой возвращается в свой родной город Фэнцзэ, чтобы найти жену и дочь. Прошло шестнадцать лет с того времени, когда он их видел в последний раз. Неизменный атрибут одежды Саньмина – белая майка, не выделяющая его, а скорее, напротив, уподобляющая другим маленьким человечкам, таким же, как и он. Одежда в данном контексте выступает знаком слияния, интеграции, а также унификации. Белую майку можно рассматривать в качестве униформы, лишенной отличительных, уникальных свойств. Таким образом, одежда (майка) играет роль в формировании обезличенности, человек благодаря данному атрибуту лишается отличительных внешних особенностей. Приехав в Фэнцзэ, Саньмин становится для других жителей чужаком, приезжим, не своим. Люди по отношению к нему неразговорчивы, недружелюбны, а многие видят в нем исключительно источник дохода. Кроме того, сказывается еще и языковой барьер, герой изъясняется на другом диалекте, который не всем понятен.

В «Натюрморте» неслучайно обозначен и факт принадлежности Саньмина к профессиональной группе шахтеров, что подчеркивает его обособленность от других сообществ. Это связано с тем, что в Фэнцзе отсутствует отрасль горнодобывающей промышленности, а значит, и представители данной группы. В Фэнцзе Саньмин начинает заниматься деконструкцией зданий, обломки которых впоследствии будут затоплены в связи со строительством мощнейшей гидроэлектростанции. Герой, другими словами, по-прежнему имеет дело с ресурсами земли, а точнее, с ее обломками. В определенном смысле он представляет собой новый тип земледельцев, существующих в новейшее время. Необходимо уточнить, что именно на плодородных почвах берегов реки Янцзы расселялись китайцы в I тысячелетии до н. э. Таким образом, Саньмин косвенным образом связан со всей историей Китая как древней, так и современной.

Мисси – потерянная жена Саньмина, персонаж, символизирующий утрату семейных ценностей и связей. Шестнадцать лет назад она сбежала от своего мужа с ребенком на руках, желая обрести призрачное счастье и свободу. Трансформирующийся образ семьи свидетельствует о метаморфозах прежней модели традиционных, духовных, национальных ценностей. Таким образом, человек, отвергая исконные смыслы семейных отношений, принимает навязанные внешней окружающей средой ориентиры, однако все изначальное при этом никуда не исчезает, а остается сокрытым и менее явным, очевидным.

Шэнь Хун – одна из главных героинь «Натюрморта», медсестра, прибывшая в город Фэнцзе для того, чтобы разыскать мужа, уехавшего на заработки в этот район. По сути, у Шэнь Хун есть уже давно своя налаженная жизнь с другим мужчиной, ей всего лишь нужно официально поставить точку в предыдущих отношениях, попрощаться с прошлым, чтобы встретить будущее. Она символизирует человека новой формации, которому чужды искусственные, формальные связи, существующие в угоду традиционным нормам и правилам.

Гуо Бин – тот самый разыскиваемый муж Шэнь Хун, встреча с которым окончательно уверяет ее в решении официально разорвать отношения. Он, точно так же как и его жена, устроил за два года совершенно по-новому свою жизнь, не испытывая потребности в семейных связях. Таким образом, Гуо Бин представляет собой образ человека, не обремененного традиционными ценностями китайского общества: чувством долга, чести и достоинства. Человек на мопеде – первый персонаж, встретившийся Саньмину в Фэнцзе, представитель молодого поколения, который не придерживается традиционных морально-этических правил и норм. Главная ценность персонажа – мобильный телефон, именно так поддерживаются вновь установленные связи и находятся заработки. Другими словами, «человек на мопеде» культивирует ценности прагматизма,

выгоды, а другой человек им воспринимается как инструмент, способствующий достижению определенных целей, например, как источник денег.

Господин Хе (квартиродатель) – персонаж, сдавший комнату Саньмину, представитель старого поколения, проживающей в той части города, где еще не начались мероприятия по сносу зданий, единственный, кто проявляет участие к своему квартиранту. Впоследствии он был вынужден оставить свой дом и переселиться в маленькое помещение под мостом. Брат Марк – рабочий, разбирающий дома вместе с Саньмином, представляет собой персонажа с двойственной позицией. С одной стороны, он так же, как и все представители молодого поколения, имеет мобильный телефон и даже его называют на западный манер. С другой стороны, он говорит о том, что настоящее никому не подходит, так как они [китайцы] слишком привязаны к своему прошлому. Именно этот персонаж погибает на работе под завалами какого-то здания и единственное, что помогает найти его тело под руинами, – это мелодия телефона.

Государственный служащий – представитель власти, к которому постоянно приходят люди, требующие компенсаций и справедливого переселения. Директор закрывшейся фабрики – персонаж, к которому обращаются за помощью, как и к тому же представителю власти, с целью добиться компенсации в связи с утратой дееспособности. Несмотря на то, что рабочий не работал в это время на фабрике, а служил в другом месте. Подобное нелогическое действие означает нарушение причинно-следственных связей.

Археологи – персонажи, способствующие восстановлению исторических связей, ищущие предметы времен западной династии Хань. Археологические раскопки самым теснейшим образом связаны в Китае с культом предков, суть которого заключается в почитании умерших прародителей, магическим образом участвующих в жизни своих потомков. Потустороннее воспринимается как часть всего мировоззрения китайцев, а также это означает теснейшую взаимосвязь с историческими корнями.

Кроме одушевленных персонажей в «Натюрморте» присутствуют еще и ярко выраженные неодушевленные, например, земля, горы, вода, часы, летающие объекты (тарелка, дом) и т.д. Часы – знак времени, движения. В фильме можно заметить совершенно иное отношение ко времени, оно развивается как будто в замедленном режиме, расставляя нужные акценты там, где необходимо их расставить. Время здесь подчинено естественным, космическим законам, а точнее, принципу цикличности. Прошлое не противопоставляется настоящему, они существуют как взаимодополняющие друг друга элементы.

Город Фэнцзе – главное место действия, в котором осуществляется грандиозный национальный проект по строительству мощнейшей гидроэлектростанции. Улицы города превратились в живописно-ужасные руины и убогий строительный мусор, обломки давно

ушедшей двухтысячелетней истории. Летающие объекты (тарелка, дом) – предметы, отсылающие к потустороннему, находящемуся за пределами человеческой косной реальности. Именно то, что не поддается изучению опытным путем или с помощью рационального познания вообще. Мосты – знаки космо-исторических связей. Во-первых, человек постоянно на интуитивном уровне ощущает взаимосвязь с историческим прошлым. Во-вторых, человек включен в полноту мирового миропорядка, он сам часть макрокосмоса. Земля – знак стихии, отсылающий к идеям о пяти первостихиях (огонь, дерево, вода, земля, металл). Человек стихии Земли – Саньмин, это связано с тем, что на протяжении всего кинофильма он имеет дело исключительно с землей/камнем, а также для него характерны такие чувства, как долг по отношению к семье и близким и другие морально-этические нормы, проявившиеся при общении с людьми. Вода – другой знак стихии, также отсылающий к идеям о пяти первостихиях (огонь, дерево, вода, земля, металл). Водное пространство главенствует в кадре в течение практически всего фильма. Вода – созидательная сила и одновременно разрушающая, например, в кинокартине изобилуют виды затопленных районов Фэнцзе, однако при этом Шэнь Хун постоянно пьет воду, что подчеркивает взаимосвязь данного персонажа со стихией Воды. Горы – знак устойчивости, неизменности, незыблемости космического мироустройства, который означает присутствие и близость богов. В фильме пейзажи гор – распространённое явление, они сопровождают человека повсюду: на прогулке, на работе, в момент выяснения отношений. Горы – неизменные спутники человеческой жизни, их предназначение заключается в том, чтобы вырвать человека из его профанной действительности. Небо – знак, символизирующий нечто безличное, но всевидящее и всепроникающее, управляющее всем ходом событий. Неслучайно в фильме очень много кадров на фоне небесной синевы, персонажи как будто естественным образом вписаны в сие космическое действо.

Перейдем к анализу суммативно-иконического статуса кинопроизведения «Натюрморт», составляя суммы из знаков-индексов, мы можем получить новые значения, собранные в общие сообщения-иконы. Саньмин и его жена Мисси – образ восстановления утраченных семейных связей – пара персонажей, формирующих понятия «идентичность», «социальная идентичность». Поиск жены для героя становится насущной потребностью, хоть и неосознанной, необходимостью для того, чтобы осуществить идентификацию с группой под названием «семья».

Саньмин и Шэнь Хун – эта пара образует следующее значение: стремление восстановить утраченные семейные связи. Необходимо отметить, что в течение всего фильма названные персонажи ни разу не столкнулись, их истории объединены общими мотивами предпринятого путешествия в город Фэнцзе, а также тем фактом, что они оба

приехали из одного города. Несмотря на единую мотивацию, герои все же достигают различных результатов. Саньмин все-таки находит свою жену, с которой возможно общее будущее, но Шэнь Хун после встречи с мужем решает окончательно разорвать отношения, тяготившие ее несколько лет.

Шэнь Хун и ее муж Гуо Бин – персонажи, раскрывающие понятие «разрушенная семья». Они представляют собой новый тип поколения, не обремененного чувством долга перед семьей, обязательствами друг перед другом. На их примере трансформируются традиционные представления о семье, где появляется место для независимого и обособленного существования. Государственный служащий и директор закрывшейся фабрики – знаки, объединенные понятием «представители власти», осуществляющие диктат от лица правящей государственной элиты. Со времен древнего Китая сановников и правителей наделяли сверхъестественными силами, причисляли к Божественным существам, а значит, в их силах, как думали китайцы, решить любые проблемы обычного народа. По этой причине и в настоящее время по-прежнему люди обращаются к представителям власти в надежде, что они устроят их жизнь наилучшим образом, но в действительности это далеко не так. Идеализировать образ правителей, как правило, обычное дело для китайцев, однако в «Натюрморте» показана, напротив, неспособность государственных представителей решить какие-либо вопросы. Саньмин, Шэнь Хун и летающие объекты (тарелка, дом) – это сложное объединение из одушевленных и неодушевленных персонажей рождает понятие «сверхвидение». Во-первых, именно Саньмин и Шэнь Хун – единственные, кто видят фантастические элементы в виде НЛЮ и летающего дома. В то время как другие персонажи, постоянно проживающие в городе Фэнцзе, не замечают непонятные явления. Это связано главным образом с тем, что Саньмин и Шэнь Хун – «приезжие», «другие» по отношению к местным жителям, у которых зрение и интуиция погрязли в косной реальности. Во-вторых, если героям доступно сверхвидение, значит, они способны абстрагироваться от рационального познания и включить только интуитивное. В китайском традиционном философском мышлении огромную роль играла именно интуиция как способ, допускающий возможность познания сверхреальности. Следовательно, получается, что фантастические элементы, указывающие на иное видение реальности, включены в картину мира Саньмина и Шэнь Хун. Таким образом, Саньмин + Шэнь Хун + Мисси + Гуо Бин + квартиродатель + брат Марк + директор фабрики + государственный служащий + археологи = образ современного китайского этноса. С одной стороны, между настоящими одушевленными персонажами отсутствуют очевидные связи, они подвержены влиянию глобализационных процессов, которые способствуют обезличенности, разобщенности и отстраненности. С другой стороны, герои теснейшим

образом связаны благодаря общей истории, территории, традиционным культурным ценностям, составляющим базис национальной группы.

Итак, в общей сложности все одушевленные и неодушевленные персонажи представляют собой «натюрморт» китайской цивилизации. Город Фэнцзе, где происходят самые обычные и одновременно невероятные события, и его посетители/жители визуализируют образ этнокультурной идентичности Китая, который являет собой многоступенчатую структуру. Во-первых, это специфическое мировосприятие самих китайцев, претерпевшее изменения под воздействием глобализации. Например, они наравне с культом мобильных телефонов, также придерживаются древних традиций, касающихся почитания предков и родственных/семейных связей. Во-вторых, для китайской культуры характерно отношение ко времени как движению циклов, в связи с чем неосознанно чувствуется связь между разновременными слоями, часть прошлого может спокойно находиться в настоящем. В-третьих, для китайцев в основном свойственно интуитивное познание, поэтому появляются элементы неподдающиеся рациональному объяснению. В-четвертых, Китай вписан в устройство всего макрокосмоса, как и каждый отдельный человек, – часть космического мироустройства. Неслучайно в «Натюрморте» такое количество пейзажей с видами гор, леса и водного пространства, именно природа – гармоническое начало, на фоне которого разворачивается фреска человеческих жизней.

Следует еще обратиться к анализу интегрально-иконического статуса кинопроизведения «Натюрморт». Всеобщий интегральный характер фильма устанавливают его сюжетные мотивы, жанровые особенности, принадлежность к разнообразным направлениям, а также композиционный принцип интеграции. Благодаря настоящим элементам происходит встраивание кинофильма «Натюрморт» в общее пространство мирового искусства. Анализируемый фильм связан с одной из основополагающих категорий китайской философии – у-син (первоэлементы). Первые упоминания о первостихиях появились уже во II тыс. до н.э. (учения о «пяти сторонах света» и «пяти ветрах»). Согласно данной концепции, в основе мироздания лежит пять первоначал: дерево, огонь, земля, вода, металл. Так, в течение всего фильма можно было заметить вписанность человека в пространство первостихий. Во-первых, стихия Земли соответствует Саньмину, деятельность которого связана с землей. Во-вторых, стихия Дерева естественным образом окружает человека, например, в большинстве эпизодов фоном развивающихся событий выступает природное пространство. В-третьих, стихия Огня главным образом связана с разрушительными акциями по взрыву и сносу зданий. В-четвертых, стихия Воды соответствует Шэнь Хун, кроме того вода – главная сила, организующая пространство вокруг себя. В-пятых, стихия Металла – это олицетворение

модернизационных принципов переустройства общества, влияние глобализации. Неслучайно в кинокартине изобилуют кадры с видами закрывшегося завода: схватившееся ржавчиной железо, вторжение в естественное природное начало элементов производства. Итак, следует заключить, что в «Натюрморте» визуализируется категория китайской философии – у-син (первоэлементы).

Композиционный принцип интеграции заключается в общей структуре кинофильма. Имеется в виду принцип деления данной кинокартины на отдельные главы («Сигареты», «Алкоголь», «Чай», «Конфеты»), из которых и создается общий «образ-натюрморт» всего Китая. Обращая внимание на принцип интеграции разнообразных направлений и жанровых особенностей кинематографа, следует обозначить, что в настоящем кинопроизведении присутствуют элементы французской новой волны, итальянского неореализма, магического реализма, азиатского минимализма. Новая французская волна даровала кинопроизведению нелинейное повествование, мутацию причинно-следственных связей, длинные планы и замедленный хронотоп времени. Итальянский неореализм выражен в фильме преимущественно в материальных и индексных знаках, таких как многочисленные образы персонажей рабочего класса, киносъёмка на природе, в естественных декорациях самого города. Выбор кинолокаций был обусловлен тем фактом, что в городе Фэнцзе в действительности осуществлялся масштабный национальный проект по возведению плотины «Три ущелья». Магический реализм проявлен главным образом в фильме с помощью магических элементов, включенных в реалистическую картину мира, при этом персонажи принимают и не оспаривают логику фантастических явлений.

Как уже упоминалось выше, Саньмин и Шэнь Хун наблюдали за нереалистическими объектами, не предпринимая при этом никаких действий. Кроме того, магический реализм подразумевает поиск «своего» в «чужом», то есть это свидетельствует о потребности китайцев в осознании собственной этнокультурной идентичности. Активное заимствование западных моделей вещного мира лишь актуализирует бессознательную потребность в самоопределении собственной самобытности. В целом основа всего фильма зиждется на так называемом «азиатском минимализме», для которого характерна внешняя простота и одновременно скрытая структурная сложность сюжета. В размеренный ход повествования, впрочем, иногда вкраплены мотивы загадочности/фантастичности и туманности, а весь кинофильм составлен в основном из длинных дублей, представляющих большую возможность для активизации зрительского внимания. Драматические эффекты создаются с помощью передвижения актеров и предметов в кадре, а не благодаря монтажным склейкам. Крупных планов значительно меньше, чем средних и общих, а все

кульминационные точки размываются, теряя свою определенность, однозначность, установленность.

Художественная идея кинопроизведения «Натюрморт», таким образом, заключается в том, чтобы визуализировать образ всего китайского народа, Китая в целом, суть которого заключается в многосложной структуре. С одной стороны, для китайцев характерно уникальное мировосприятие, они по-прежнему придерживаются традиционных ценностей и норм, почтительно относятся к семейно-родственным отношениям, бессознательно чувствуют связь между разновременными слоями. С другой стороны, образ жизни китайцев претерпел значительные трансформации в связи с изменениями, возникшими под воздействием глобализации.

Заключение

Исследование национальной киношколы Китая позволяет сделать выводы о её специфических особенностях. Так, традиционной основой кино выступают китайские пьесы, пекинская опера, древние легенды, предания; отмечается уважительное отношение к старым нормам морали, традиционным ценностям и нравственным добродетелям (честь, достоинство, долг, почитание). Китайский кинематограф всегда напрямую связан, в той или иной степени, с конкретной исторической обстановкой. Влияние социалистических идей, отраженное в общей киноэстетике и тематической направленности, заключается в выборе соответствующих тем и отражает этнокультурную идентичность. Кино выполняет идеологическую функцию, зачастую становится инструментом политической пропаганды, а главное назначение кинематографа – способствовать стабилизации общества и одновременно представлять собой зеркало современной действительности. Современное китайское кино, начиная с 2000-х годов, демонстрирует бунтарский дух, суть которого в отстаивании прав на собственное видение политики, культуры, нравственности, истории и эстетики. основополагающие темы настоящего периода связаны с поиском универсальных, общечеловеческих ценностей, в том числе совершены первые попытки найти баланс между заимствованием элементов западной культуры и сохранением своей национальной специфики.

Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Натюрморт», выбранного в качестве репрезентанта китайской национальной киношколы, позволяет сделать следующий вывод: этнокультурная идентичность Китая – многосложный, многоуровневый феномен, конструируемый кинорежиссером из традиционных ценностей, религиозно-философских представлений и тенденций эпохи глобализации. Традиционные китайские ценности визуализированы посредством индексных и суммативно-иконических знаков, благодаря которым раскрываются такие понятия, как «почитание родственно-

семейных отношений», «культ предков», «тесная взаимосвязь с историческими корнями». Визуализация религиозно-философских представлений осуществляется благодаря материальным и интегрально-иконическим знакам, а именно, основополагающей категории китайской философии – у-син (первоэлементы), в основе которой лежит пять первоначал: дерево, огонь, земля, вода, металл. В связи с этим для фильма характерно следующее значение: «вписанность человека в пространство первостихий». Другими словами, каждый китаец вписан в устройство всего макрокосмоса. Глобализационные процессы визуализированы с помощью индексных и суммативно-иконических знаков, раскрывающихся в следующих понятиях: «трансформирующийся образ традиционной семьи», «обезличенность человеческих отношений», «второстепенность личных интересов по отношению к государственным», «утрата родственно-семейных связей».