

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

ФІЛАСОФІЯ І САЦЫЯЛОГІЯ
PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY

УДК 130.2+792.9
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2026-71-3-183-189>

Поступила в редакцию 30.12.2025
Received 30.12.2025

Ли Юнцзе

Институт философии Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь

**ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Аннотация. Статья посвящена анализу философско-антропологических оснований традиционного китайского национального театра, которые формировались в рамках уникального культурного и мировоззренческого контекста. Исследуются такие ключевые категории, как ритуальность, символическая телесность актёра, ритмическая организация действия, визуальная кодированность и пространственная символика, подчёркивается их связь с конфуцианскими, даосскими и буддийскими традициями. В отличие от европейской театральной парадигмы китайский театр рассматривается не как миметическое воспроизведение реальности, а как сложная семиотическая система, направленная на передачу культурных архетипов и коллективной памяти.

Ключевые слова: китайский национальный театр, философско-антропологические основания, культурный код, философия культуры, семиотика театра, традиционная китайская эстетика

Для цитирования: Ли Юнцзе. Философско-антропологические основания китайского национального театра / Ли Юнцзе // Весті Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2026. – Т. 71, № 3. – С. 183–189. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2026-71-3-183-189>

Li Yongjie

Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus

**PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL FOUNDATIONS
OF THE CHINESE NATIONAL THEATRE**

Abstract. The article presents the analysis of the philosophical and anthropological foundations of the traditional Chinese national theater, which were formed within the framework of a unique cultural and ideological context. Key categories such as ritualism, symbolic physicality of the actor, rhythmic organization of the action, visual coding and spatial symbolism are explored, emphasizing their connection with Confucian, Taoist and Buddhist traditions. Unlike the European theatrical paradigm, Chinese theater is considered not as a mimetic reproduction of reality, but as a complex semiotic system aimed at transmitting cultural archetypes and collective memory.

Keywords: Chinese national theatre, philosophical and anthropological foundations, cultural code, philosophy of culture, semiotics of theatre, traditional Chinese aesthetics

For citation: Li Yongjie. Philosophical and anthropological foundations of the Chinese national theatre. *Vestsi Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seriya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2026, vol. 71, no. 3, pp. 183–189 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2026-71-3-183-189>

Введение. Театральная эстетика Китая формировалась на протяжении столетий в рамках уникального культурно-философского контекста, глубоко отличающегося от европейского. В основе китайского театрального действия лежит не миметическая репрезентация действительности, а воплощение определённой системы ценностей, мировоззренческих установок и эстетических идеалов. Центральными категориями здесь выступают не столько сюжет и «действие», в европейском понимании, сколько жест, ритм, телесное выражение состояния и символическая насыщенность каждого элемента сценического языка. Эти элементы складываются в целостную

антропологическую матрицу, в которой тело и дух артиста, пространство и звук, костюм и взгляд образуют сложную систему знаков. Именно в ней и раскрываются ключевые эстетические категории.

Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом к межкультурному диалогу и необходимостью глубокого понимания восточных эстетическо-антропологических традиций.

Цель исследования – систематизировать основные антропологические основания китайского театра и раскрыть их философскую основу.

Результаты исследования. Категория «Мэй» (美) – одна из фундаментальных в традиционной китайской эстетике. Она неразрывно связана с понятием гармонии (和, хэ), а также с идеей соразмерности, упорядоченности и ритуального начала. В отличие от европейской традиции, где «прекрасное» часто противопоставляется «уродливому» или «грозному», в китайской мысли красота – это прежде всего проявление космического порядка. Как отмечал философ Лао-Цзы, «красота рождается тогда, когда вещи находятся в надлежащем отношении друг к другу» [1, с. 101].

В театре эта идея реализуется в организации пространства, точной выверенности движений актёра, музыкальной ритмике, композиции сценического образа. В особенности это относится к жанрам, где визуальный код доминирует над повествовательным. Знаменитое правило «живописного тела» (形美) в актёрской школе цзиньцзюй (京剧) предполагает, что каждое движение должно быть не просто функциональным, но «красивым по форме», т. е. соответствующим определённой идеалу красоты, уходящему корнями в древнюю философию.

Жест (程式, чэньши) в китайском театре – не просто физическое действие, но знаковый элемент, символ, выражающий сложную систему межличностных, социальных и метафизических отношений. Каждый жест – не импровизация, а тщательно выверенный знак, который раскрывает характер персонажа, его эмоции и социальный статус. Именно поэтому китайский театр требует от актёра не только технического мастерства, но и глубокого понимания символики и традиций, передающихся из поколения в поколение. Такая система телесной выразительности была подробно описана в трактатах о театре начиная с эпохи Мин, где внимание уделялось как формальному коду жестов, так и их внутренней наполненности.

Среди наиболее известных примеров – канонические жесты траура, радости, страха или восторга, каждый из которых имеет точную формулу исполнения. Например, жест удивления в цзиньцзюй выполняется как двойное поднятие бровей, медленный поворот головы и сдержанный вздох. Этот элемент, будучи визуально лаконичным, обладает огромной выразительной силой именно потому, что зритель обучен «читать» этот жест как знак, а не как спонтанную эмоцию. Здесь уместна параллель с идеей М. Бахтина о «телесности как границе между внутренним и внешним» [2, с. 314]. В китайской театральной практике жест становится точкой встречи личного переживания и культурной нормы. Его условность – не недостаток, а достоинство. Как подчёркивает Ван Гоужуй, «тело актёра – это орган ритуального языка, где душа говорит посредством формы» [3, с. 91].

Ритм (节奏, цзецзо) в китайском театре также имеет первостепенное значение. Он определяет не только музыкальное сопровождение, но и структуру речи, пластики, дыхания актёра. Ритм связан не с темпоральной протяжённостью как таковой, а с организацией времени как эстетической категории. По словам Ю. М. Лотмана, «ритм – это способ упорядочения времени, придающий смысл последовательности событий» [4, с. 199]. В китайском театре ритм выступает также в роли коммуникативной структуры. Пауза, акцент, ускорение или замедление движения – это всё элементы «языка действия», встроенного в синтаксис спектакля. Музыкальный ритм сочетается с пластическим и речевым, образуя многослойную систему взаимодействия.

Таким образом, китайский театр не просто репрезентирует реальность, он формирует её особым способом – через ритуал, тело, ритм и жест как эстетические и антропологические категории. Эти элементы составляют уникальную знаковую систему, в которой каждый компонент – от формы движения до цвета костюма – работает как знак в сложной и самодостаточной структуре. Эстетика здесь тесно связана с культурфилософией, и, как писал Р. Барт, «тело – это текст, где общество оставляет свои знаки» [5, с. 175]. Продолжая эту мысль, следует отметить, что китайский театр – это тело культуры, говорящей с нами через поэзию жеста и музыку смысла.

Поэтому в рамках экспликации основных антропологических оснований китайского театра необходимо рассмотреть категорию телесности. Телесность китайского актёра – это особый феномен, находящийся на пересечении эстетики, ритуала и культурной антропологии. В китайском театре тело не является телом «естественным», оно преображено, дисциплинировано, символизировано. Такое отношение к телу формировалось под влиянием конфуцианской идеи «воспитания тела» (修身, *сюйшэнь*) и даосского представления о теле как сосуде потока энергии *ци* (氣). В работе Э. Барбы антропологический театр определяется как «пространство, где тело становится носителем символического действия» [6, с. 88]. Китайская сцена в этом смысле – пространство абсолютного контроля. Мимика, жест, поворот головы, изгиб кисти – результат долгих лет тренировки и практики, в процессе которых тело артиста становится «читаемым», как текст. Важное значение имеют идеи Х.-Г. Гадамера, который в труде «Истина и метод» обосновал принцип «истории эффекта», подчеркивающий динамику интерпретации традиционных форм искусства в меняющихся культурных условиях [7]. Этот подход помогает проследить, как восприятие китайского театра трансформировалось в разные эпохи. Дополнительный инструментарий предлагает П. Рикёр в работе «Конфликт интерпретаций», рассматривающий множественность смыслов в культурных текстах [8]. Его концепция «герменевтики подозрения» применима к анализу китайских пьес, где за внешней фабулой часто скрываются конфуцианские, даосские или буддийские подтексты.

Одними из фундаментальных эстетико-антропологических различий между западной и китайской театральными традициями являются природа актерского мастерства и его философская нагрузка. В китайском театре актёр никогда не отождествлялся полностью с персонажем, как это было, начиная с европейской традиции поздней античности и особенно в рамках реалистической школы XIX века. Он выступал, скорее, как медиатор между образным кодом культуры, ритуалом и зрительским сознанием. Отсюда и особая природа актерского мастерства, и эстетика выразительности, подчинённая не миметическому принципу, а структурной символической.

По словам театроведа Р. Шехнера, «тело актёра – это не “натура”, а “текст”» – совокупность знаков, читаемых по культурному коду, накопленному за столетия [9, с. 61]. Это утверждение напрямую коррелирует с идеями Ю. М. Лотмана, который указывал, что «искусство не воспроизводит реальность, но создаёт вторичные моделирующие системы» [4, с. 202]. Таким образом, телесная экспрессия в китайском театре – это язык, а актёр – «носитель грамматики», подчиняющийся правилам представления.

Важнейшими компонентами этого языка являются так называемые «четыре навыка» (四功, *сы гун*): пение (唱, *чан*), речь (念, *нянь*), мимика (做, *цзо*) и акробатика / движение (打, *да*), а также «пять методов» (五法, *у фа*): движения рук, глаз, туловища, шагов и причёски. Эти элементы не столько передают эмоцию напрямую, сколько задают жесткую структуру знаков, через которую эмоция «пропущена», как через фильтр. Например, символическое выражение печали может включать не мимику скорби, а определённый наклон головы, поворот тела и интонацию, известную зрителю по кодифицированной системе.

Как отмечает французский театровед Ж. Легран, «китайская театральная игра строится не на логике правдоподобия, а на логике узнаваемости – актёр не переживает роль, он приводит в движение фигуру» [10, с. 24]. Такая установка восходит к даосскому принципу «недеяния» (无为, *у вэй*), предполагающему минимизацию прямого усилия, отказ от «насилия» над материей. Актёр китайской сцены не должен «играть», он должен «позволить» роли проявиться через форму. Эта идея перекликается с положениями дзэн-буддизма, проникшего в театр во времена Тан и Сун, и с философией «пу» (樸) – «неотёсанного дерева», означающего природную, неподвзятую форму.

Важно отметить, что в китайской театральной традиции персонаж не обязан быть внутренне проработанным с точки зрения логики эмоций, гораздо важнее его архетипическая, типологическая природа. Поэтому так велика роль грима (脸谱, *ляньпу*) и костюма как самостоятельных выразительных систем. Грим не «украшает» лицо, а «пишет» его, где каждый цвет, форма бровей, длина усов – знаки, фиксирующие моральную, социальную, поведенческую типологию героя. По словам исследователя Юй Хуаня, «грим актёра не обманывает, он предупреждает – он не имитирует, а маркирует» [11, с. 161].

Именно в этом смысле китайская театральная традиция может быть рассмотрена через призму эстетико-антропологического подхода как система воспроизводства и передачи культурных архетипов посредством ритуализированной телесности. Такой подход перекликается с идеями Э. Кассирера, понимающего искусство как «символическую форму» [12], и М. Бахтина, говорящего о теле как «месте смыслообразования» [2]. Телесность китайского актёра – это не частное тело, а тело-архетип, тело-сцена, тело-космос.

Еще одной важной эстетической категорией китайского театра выступает пространство, которое является не только физической площадкой для сценического действия. Оно мыслится как сакральное, эстетически кодифицированное и антропологически значимое пространство, в котором театральный акт становится неотъемлемой частью ритуального порядка. Традиционная китайская театральная сцена – будь то придворный театр династии Мин, храмовая площадка или временное сооружение в деревне – представляет собой модель упорядоченного мира. Пространство разделено символически, а не реалистически. Важным элементом является отсутствие «четвёртой стены» – сцена всегда открыта зрителю, а граница между сценическим и зрительским пространством подвижна. Это отражает философскую установку на диалогичность мира, где человек (зритель) и действие (ритуал, представление) находятся в прямой взаимосвязи.

Как писал Ю. М. Лотман, «искусство существует как организованное пространство, наделённое внутренними законами, которые при этом отсылают к внешнему культурному коду» [4, с. 199]. Китайская сцена организована именно таким образом, её структура задаёт особый тип восприятия и интерпретации. Например, левый и правый край сцены в китайском театре часто символизируют движение от одного измерения к другому – от прошлого к будущему, от «человеческого» к «божественному». Ключевым пространственным элементом становится центральная площадка – чжунтан (中堂), буквально «средняя зала», где разворачивается основное действие. Сцена – это театр-алтарь, в котором актёр исполняет не только роль, но и жертвенный обряд, вплетённый в культурный текст.

Декорации в китайском традиционном театре минималистичны, но чрезвычайно значимы. Один стол и два стула могут обозначать и тронный зал, и хижину отшельника, и поле битвы. Этому соответствует даосская идея «пустоты как формы» (无为之形), согласно которой истинная форма рождается не из избыточного наполнения, а из потенциала воображения. Такая экономия средств требует от зрителя культурной подготовки, способности «читать» пространство как текст. Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» подчёркивает, что «предметы в культуре могут функционировать как знаки, даже если они физически отсутствуют» [13, с. 168]. Китайская сценография строится именно на этом принципе – материальный объект здесь всегда более чем сам по себе, он – символ, знак, указатель.

Цветовая символика также играет существенную роль. Красный – символ благополучия и власти, чёрный – честности и строгости, белый – смерти и траура. Эти элементы формируют визуально-семантическую карту спектакля, где каждый цвет, каждый предмет несёт на себе отпечаток культурного кода.

Кроме того, сценическое пространство организовано с учётом китайской космологии – система инь-ян (阴阳) и учение о пяти первоэлементах (*у синг*, 五行) также находят своё отражение в сценической организации. Например, традиционные постановки могут начинаться с движения, имитирующего восход солнца (начало ян), а завершаться замедлением, олицетворяющим наступление инь.

Одним из ключевых аспектов китайской театральной сцены является её связь с ритуалом. Исторически театр в Китае был тесно связан с культовыми практиками – храмовые представления, посвящённые божествам, праздничные выступления в честь духов-хранителей, импровизированные спектакли на сельских праздниках. Театральная сцена в таких случаях выполняла не только развлекательную, но и сакральную функцию – она становилась пространством общения между человеческим и божественным мирами.

Э. Барба отмечал: «ритуал – это драма, и драма – это ритуал» [6, с. 182]. Китайский театр воплощает это единство наиболее полно. Структура спектакля, его цикличность, повторяемость жестов, наличие канонических формул поведения – всё это делает театральное действие частью коллек-

тивного культурного обряда. Особенно это выражено в жанре шэндуэйси (神禱戏) – «театр молитвы к духам», где актёр буквально становится медиумом между общиной и божественным началом. Такое понимание театральной сцены как сакрального пространства находит подтверждение и в философии. Согласно Чжун Линь, «ритуал формирует порядок, но этот порядок не только внешний – он касается сердца» [14, с. 188]. В этом контексте театральная сцена – это место, где происходит одновременное формирование внешнего порядка действия и внутреннего порядка смысла.

Пространство театра в Китае – это также пространство памяти. Оно «хранит» в себе древние формы действия, типаж, схемы движения и слов, которые передаются от поколения к поколению. Сцена становится своего рода культурным архивом, в котором репетируются и реконструируются модели поведения, эстетические нормы, социальные и моральные образы. Как писал М. Хальбвакс, «социальная память сохраняется в ритуалах, привычках, повторяющихся действиях» [15, с. 92]. Такой подход укоренён и в китайской эстетике, где категория «традиции» (传统, *чуаньтун*) не противопоставляется новизне, а включает её в систему преемственности. Пространство сцены, где разворачиваются эти формы, становится не просто фоном, а участником культурного диалога между прошлым и настоящим.

Таким образом, сценическое пространство китайского театра следует понимать не только как физическую или архитектурную конструкцию, но прежде всего как культурно-семиотическую и эстетическую форму. Оно воплощает в себе философские идеи порядка, ритуала, символической репрезентации и коллективной памяти. Сцена – это не просто место действия, а «вещь, наполненная смыслом», по выражению Р. Барта, структура, в которой тело, жест, объект и зритель сливаются в единое ритуально-эстетическое поле. В этом и заключается уникальность китайского театра: его сцена – это нечто большее, чем декорация. Это культурное зеркало, в котором отражается целая цивилизация.

Эстетика традиционного китайского театра представляет собой целостную семиотическую систему, базирующуюся на культурно-философских основаниях, глубоко отличных от европейской театральной парадигмы. В центре этой системы находится не имитация реальности, а создание символического пространства, в котором сценическое действие воплощает ценности, ритуалы и архетипы китайской цивилизации. Проведенный анализ позволяет выделить и систематизировать основные эстетико-антропологические принципы, определяющие театральную практику в Китае.

1. Принцип ритуальности и символической репрезентации. Одним из краеугольных эстетических оснований китайского театра является ритуальность, связывающая сценическое действие с религиозными и сакральными традициями. Сцена в этом контексте мыслится не как имитация жизни, а как сакральное пространство, где осуществляется передача смысла через повторение форм.

2. Принцип телесной знаковости. Телесность актёра в китайском театре структурирована как система знаков. Движения, мимика, пластика – всё подчинено строгой кодификации и не направлено на передачу спонтанной эмоции, а на воспроизведение культурно узнаваемых форм. Такой подход сближает китайскую сцену с антропологической моделью, где актёр не выражает, а интерпретирует замысел автора.

3. Принцип ритмической организации времени. Ритм в китайском театре – не просто элемент музыкального сопровождения, но структурообразующий принцип сценического действия, регулирующий интонацию речи, темп движения, ритмику дыхания и модулирующий восприятие зрителя.

4. Принцип эстетической упорядоченности (гармонии). Категория 美 (мэй, «прекрасное») – фундамент традиционной китайской эстетики. Она не противопоставляется безобразному, а соотносится с идеей гармонии (和, хэ), меры и ритуальной упорядоченности. Красота понимается как выражение космического баланса и правильного соразмерного расположения элементов. Этот принцип проявляется в телесной симметрии, музыкальной структуре, цветовом коде и пространственной организации спектакля.

5. Принцип визуальной кодированности. Знаковая природа китайского театра особенно ярко проявляется в визуальном языке – от грима (脸谱, *ляньпу*) до цвета костюма и положения тела.

Каждый элемент несёт фиксированную семантическую нагрузку: цвет лица сообщает зрителю о характере, статусе и намерениях персонажа, а движение тела указывает на его эмоциональное состояние и социальную роль.

6. Принцип сценической минималистичности. Пространство в китайском театре не воспроизводит реалистическую среду, а символизирует её через минимальные элементы. Один стол и два стула могут обозначать дворец, гору или рыбацкую лодку. Это соответствует даосскому принципу «пустоты как формы» (无为之形), предполагающему, что смысл рождается не из избыточности, а из потенциала воображения. Пространство здесь выступает как активный участник действия, структурированный согласно космологическим моделям инь-ян и пяти элементов.

7. Принцип перформативной передачи культурной памяти. Традиционный театр – это также механизм сохранения и трансляции культурной памяти. Устойчивость форм, повторяемость жестов, типизация персонажей – всё это превращает сцену в живой культурный архив.

На основании вышеизложенного философско-антропологические основания китайского национального театра имеют свои отличительные категории, которые представлены в таблице.

Категории философско-антропологических оснований китайского национального театра
Categories of philosophical and anthropological foundations of the Chinese national theater

Антропологическое основание	Содержание	Ключевые категории
1. Ритуальность	Театр как сакральное действие, связанное с обрядом и традицией	礼 (ритуал), 神祷戏 – театр молитвы к духам
2. Телесная знаковость	Тело актёра как система кодов, выражающих роль, статус, эмоцию	程式 – жест как знак; 做 – выразительное действие
3. Ритмическая структура	Ритм как организующее начало речи, движения, сценического времени	节奏 – ритм; 间平话 – чередование пения и речи
4. Эстетическая упорядоченность	Красота как мера, порядок, гармония, а не индивидуальное выражение	美 – прекрасное; 和 – гармония, соответствие
5. Визуальная кодированность	Грим, цвет, костюм как знаки, определяющие типаж и смысл	脸谱 – цветовой грим; цвет = социальная роль
6. Пространственная символика	Сцена как модель мира: символична, минималистична, философски организована	中堂 – центральное пространство действия; 无为之形 – «пустота как форма» (даосский принцип); 阴阳 – дуальность; 五行 – система пяти элементов
7. Культурная преемственность	Повторяемость форм как способ сохранения архетипов и коллективной памяти	传统 – традиция; сценическая форма = архив культуры

Источник. Разработка автора на основе [3].

Заключение. Итак, китайский национальный театр формирует уникальную эстетическую систему, в которой ритуал, телесность, символ, звук и пространство сливаются в единую семиотическую структуру. Его принципы уходят корнями в философию, этику и космологию, а цель театрального действия – не в имитации реальности, а в восстановлении её символического порядка. Таким образом, китайская сцена выступает не как зеркало, а как архетип, форма, через которую культура познаёт саму себя.

Китайский театр – это форма коммуникации, основанная на перформативности. Здесь важно не то, что актёр говорит, а то, как он действует. Слово уступает жесту, а текст – форме. Эта тенденция роднит китайский театр с понятием «драматического ритуала», где каждое действие имеет экзистенциальную функцию. Перформативность китайского театра связана не только с телесностью, но и с музыкально-пластической структурой действия. Речь актёра часто напевна, движения – метричны, жесты – кодированы. Это создаёт эффект повторяемости, который, по словам Э. Барбы, «является основой ритуального действия как формы культурной коммуникации» [6, с. 120]. Сочетание конфуцианской ритуальности и даосской пластики создаёт уникальную эстетику китайского театрального зрелища – она формальная, но не застывшая; символичная, но адаптивная; воспитательная, но не поучающая.

Список использованных источников

1. Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин / Лао-Цзы; [пер. с кит. и коммент. В. В. Малявина]. – М.: АСТ, 2001. – 256 с.
2. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Художеств. лит., 1990. – 543 с.
3. Ван Гожуй. Теоретические очерки китайской сценической эстетики / Ван Гожуй. – Пекин, 1999. – 211 с.
4. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история / Ю. М. Лотман. – М.: Яз. рус. культуры, 1996. – 447 с.
5. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.
6. Барба, Э. Бумажное каноэ: трактат о Театральной Антропологии / Э. Барба; пер. с фр. М. Александровской. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. акад. театр. искусства, 2008. – 303 с.
7. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики: пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер; общ. ред. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
8. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций = *Le conflit des interpretations*: очерки о герменевтике / П. Рикёр; пер. с фр. И. С. Вдовиной. – М.: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2002. – 624 с.
9. Шехнер, Р. Теория перформанса / Р. Шехнер; пер. с англ. А. Асланян. – М.: V-A-C Press, 2020. – 486 с.
10. Legrand, J. *Théâtre chinois traditionnel* / J. Legrand. – Paris: CNRS Éd., 2004. – 288 p.
11. Huang, Y. *Performing the nation: state theatre and cultural politics in China* / Y. Huang. – Hong Kong: Hong Kong Univ. Press, 2016. – 236 p.
12. Кассирер, Э. Философия символических форм: в 3 т. / Э. Кассирер; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М.: СПб.: Унив. кн., 2002. – 3 т.
13. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2006. – 272 с.
14. Чжун Линь. Семиотика традиционного китайского театра / Чжун Линь. – Пекин, 2010. – 256 с.
15. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс; [пер. с фр. С. Н. Zenкин]. – М.: Новое изд-во, 2007. – 346 с.

References

1. Laozi. *Tao Te Ching*. Moscow, AST Publ., 2001. 256 p. (in Russian).
2. Bakhtin M. *The Works of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (in Russian).
3. Wang Guorui. *Theoretical essays on Chinese stage aesthetics*. Beijing, 1999. 211 p. (in Chinese).
4. Lotman Yu. M. *Inside thinking worlds: man-text-semiosphere-history*. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1996. 447 p. (in Russian).
5. Barthes R. *Selected works: Semiotics. Poetics*. Moscow, Progress Publ., 1994. 615 p. (in Russian).
6. Barba E. *Paper canoe: treatise on Theatrical Anthropology*. St. Petersburg, Publishing House of the St. Petersburg Academy of Theatre Art, 2008. 303 p. (in Russian).
7. Gadamer H.-G. *Truth and method: foundations of philosophical hermeneutics*. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (in Russian).
8. Ricoeur P. *The conflict of interpretations: essays in hermeneutics*. Moscow, Kanon-press-Ts: Kuchkovo pole Publ., 2002. 624 p. (in Russian).
9. Schechner R. *Performance theory*. Moscow, V-A-C Press, 2020. 486 p. (in Russian).
10. Legrand J. *Théâtre chinois traditionnel*. Paris, CNRS Éditions, 2004. 288 p. (in French).
11. Huang Y. *Performing the nation: state theatre and cultural politics in China*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2016. 236 p. (in Chinese).
12. Cassirer E. *The philosophy of symbolic forms: in 3 volumes*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2002. 3 vol. (in Russian).
13. Baudrillard J. *The system of objects*. Moscow, Dobrosvet Publ., 2006. 272 p. (in Russian).
14. Zhong Lin. *Semiotics of traditional Chinese theater*. Beijing, 2010. 256 p. (in Chinese).
15. Halbwachs M. *Social frameworks of memory*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2007. 346 p. (in Russian).

Информация об авторе

Ли Юнцзе – аспирант. Институт философии, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 1454527205@qq.com. <https://orcid.org/0009-0007-0494-1392>

Information about the author

Li Yongjie – Postgraduate student, Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, 220072 Minsk, Belarus). E-mail: 1454527205@qq.com. <https://orcid.org/0009-0007-0494-1392>