



УДК 792.01

МОТИВЫ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В СПЕКТАКЛЯХ КАМЫ ГИНКАСА

Е.В. БЕЛЬСКАЯ, Р.Г. ГАРИБОВ, А.Н. ЮРКО

Алтайский государственный институт культуры, 656055, Барнаул, Россия

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению мотивов жертвоприношения в спектаклях Камы Гинкаса. Методологическую основу исследования составляет герменевтический подход, а также структурно-семиотический анализ театрального текста. На основе ключевых концепций теорий жертвоприношения Р. Жирара, А. Юбера и М. Мосса, З.Фрейда, Ф.Ницше, К.Ясперса, авторы анализируют такие постановки, как «Медея», «Счастливый принц», «Леди Макбет нашего уезда», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда» и «Гедда Габлер». Исследование показало, что в работах К. Гинкаса жертвоприношение качественно трансформируется из сюжетного мотива в универсальный механизм, посредством которого театр становится пространством переживания пограничных ситуаций. Делается вывод о видоизменении архаического ритуала: от сакрального акта как способа легитимации социального порядка к жертвенной самоотдаче, лишённой конкретного адресата (божества, общины и т.д.) и далее – к полной девальвации первоначального символического значения ритуального приношения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, жертвоприношение, Кама Гинкас, спектакль, режиссёрская концепция.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE MOTIVES OF SACRIFICE IN THE PLAYS OF KAMA GINKAS

E.V. BELSKAYA, R.G. GARIBOV, A.N. YURKO

Altai State Institute of Culture, 656055, Barnaul, Russia

ABSTRACT. The article examines the motifs of sacrifice in the productions of Kama Ginkas. The methodological basis of the study comprises a hermeneutic approach as well as a structural-semiotic analysis of the theatrical text. Drawing on the key concepts from the theories of sacrifice by R. Girard, A. Hubert and M. Mauss, S. Freud, F. Nietzsche, and K. Jaspers, the authors analyse such productions as “Medea”, “The Happy Prince”, “Lady Macbeth of the Mtsensk District”, “The Lady with the Dog”, “Rothschild’s Violin” and “Hedda Gabler”. The study reveals that in Ginkas’s works, sacrifice undergoes a qualitative transformation from a plot device into a universal mechanism through which the theatre becomes a space for experiencing liminal situations. The paper concludes that the archaic ritual is being reconfigured: from a sacral act serving as a means to legitimise social order, to sacrificial self-giving devoid of a specific addressee (a deity, community, etc.), and further to a complete devaluation of the original symbolic meaning of the ritual offering.

KEYWORDS: theater, sacrifice, Kama Ginkas, performance, director’s concept.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.



Феномен жертвоприношения относится к числу фундаментальных механизмов, структурирующих цивилизационную культуру на протяжении всей её истории, позволяя обществу восстанавливать нарушенный порядок [4; 5]. Сакральный акт подношения, включая архаические ритуалы, а также сложные психологические и социальные практики современности, неизменно считается способом преодоления кризисов и установления связи с сакральным, что придаёт смысл человеческому существованию в условиях предельности бытия.

Театр Камы Гинкаса¹ является уникальным пространством, в котором архаический механизм подвергается последовательному художественному исследованию. Как отмечает искусствовед Марина Давыдова, «Гинкас – прирождённый моралист, за любовью к экстремальным ситуациям скрывающий довольно традиционную систему ценностей – сострадание к маленьким людям, любовь к ближнему, веру в необходимость творить добро» [2]. В синтезе этих установок рождается его неповторимый художественный язык.

В своём творчестве режиссёр часто обращается к сюжетам, где тема жертвенности выступает ключевой. В качестве примера назовём такие постановки, как «Медея» по текстам Жана Ануя, Луция Аннея Сенеки и стихотворениям Иосифа Бродского, «Счастливый принц» по рассказу Оскара Уайльда, «Гедда Габлер» Генрика Ибсена, «Леди Макбет нашего уезда» по повести Николая Лескова, «Скрипка Ротшильда» и «Дама с собачкой» по произведениям Антона Чехова. В каждом из этих спектаклей раскрывается трагедия, где важную роль играет мотив жертвы, побуждая к рефлексии о природе насилия, границах искупления и той цене, которую платит человек за право оставаться человеком. Обращение К. Гинкаса к данной тематике неслучайно: оно отражает фундаментальную потребность театра как института коллективного переживания экзистенциальных пределов бытия.

Несмотря на обширную критическую литературу о творческой деятельности К. Гинкаса, мотив жертвоприношения в его постановках до сих пор не становился предметом специального междисциплинарного анализа, хотя именно он является сквозным и концептообразующим для художественного мира режиссёра. Предлагаемый ракурс представляется актуальным ввиду растущего интереса современного театроведения к способам репрезентации жестокости (притеснения, тирании, произвола) и ритуальной жертвенности на сцене. Научная новизна заключается в рассмотрении спектаклей мэтра сквозь призму различных теорий ритуального приношения с целью выявить особенности претворения рассматриваемого мотива и проследить его трансформацию.

Прежде, чем обратиться к анализу конкретных постановок, обозначим наиболее известные концепции жертвоприношения. Это позволит высветить те смыслы режиссёрских решений, которые остаются нераскрытыми при искусствоведческом или литературоведческом подходах.

В гуманитарном знании сложилось несколько ключевых подходов к пониманию феномена жертвоприношения. Наиболее влиятельную теорию предложил современный французский культуролог Рене Жирар, согласно которой данный ритуал действует как механизм разрешения «миметического кризиса» [4; 5]. Исходным пунктом для учёного выступает концепция «миметического желания», утверждающая, что человеческие устремления не возникают автономно, но заимствуются через подражание другим людям. Это неизбежно порождает соперничество, поскольку модель и имитатор вступают в конкуренцию за обладание одним и тем же объектом. Миметическая конфронтация, распространяясь в социуме, приводит к кризису; в результате общество погружается в хаос всеобщего насилия, где «каждый против каждого» (см. об этом: [5, с. 179–182]). Единственным способом остановить эскалацию насилия становится механизм «козла отпущения», предназначенный для перенаправления коллективной агрессии на случайную жертву, гибель которой восстанавливает порядок, после чего она сакрализуется [4, с. 50–55].

Близость идеям Р. Жирара усматривается в тех спектаклях К. Гинкаса, где превалируют не бытовые

¹ Кама Миронович Гинкас – народный артист России, режиссёр, чья творческая биография неразрывно связана с Московским театром юного зрителя, где он с 1988 года работает в содружестве с Генриеттой Яновской. В его постановках отмечается пристальный интерес к экзистенциальным конфликтам, лаконизм сценических средств и глубокий психологизм.



или психологические коллизии, а универсальные антропологические механизмы организации и поддержания порядка через насилие.

Альтернативную, структурно-функциональную трактовку предлагают французские социологи Анри Юбер и Марсель Мосс в «Очерке о природе и функции жертвоприношения» [9]. Они рассматривают жертвоприношение как сложный социальный ритуал, целью которого является поддержание и восстановление связи между сакральным и профанным мирами. Жертва выступает посредником, ибо участники ритуала, уничтожая её, выводят объект из сферы обыденного и переносят в область трансцендентного, устанавливая тем самым коммуникацию с божеством.

Эмиль Дюркгейм, развивая эту линию, подчёркивает интегрирующую функцию жертвоприношения. Коллективный ритуал, предусматривающий совместное участие в религиозном действе, порождает «коллективную эйфорию», служит сплочению общины и укрепляет коллективные ценности [15]. Подобный подход реализован в тех спектаклях К. Гинкаса, где жертва выступает как дар, а не насилие, при этом центральной становится именно ритуальная коммуникация, а не результат.

Выдающийся немецкий учёный и мыслитель Зигмунд Фрейд в своём труде «Тотем и табу» предлагает психоаналитическую модель, связывающую генезис жертвоприношения с мифом о первобытной орде и чувством коллективной вины [12]. Фридрих Ницше в «Генеалогии морали» даёт этой теории критическую интерпретацию, видя в жертвоприношении (особенно – в монотеистических религиях), форму самоотречения, при которой жизненные инстинкты обращаются против самого человека [10]. Фрейдистский и ницшеанский подходы могут быть применимы при анализе к тем спектаклям Камы Мироновича, где он акцентирует подавленные влечения героев и критически переосмысливает традиционную мораль сострадания, проблематизируя саму идею «напрасной жертвы».

Как показало проведённое исследование, для театра К. Гинкаса особое значение приобретает концепция «пограничных ситуаций» Карла Ясперса, так как столкновение со смертью обнажает подлинность существования, выводит индивида из «дремоты» повседневности [14]. Театр в этом контексте может быть понят как «лиминальное пространство»², где зритель

получает возможность безопасно соприкоснуться с опытом небытия. В соответствии с теорией К. Ясперса спектакли К. Гинкаса систематически лишают публику катарсиса, так как «пограничная ситуация» не разрешается, а переживается.

Одним из наиболее радикальных примеров сценического воплощения концепции жертвоприношения Р. Жирара можно считать «Медею» (премьера 2009 года), поставленную в Московском театре юного зрителя. Действие спектакля происходит в пространстве, лишённом «человеческого тепла» и максимально соответствующем архаической атмосфере, в которой разворачивается трагедия. Как отмечает доктор филологических наук Галина Ребель, художник Сергей Бархин создал сценическое оформление, в котором «застывшая каменная лава соседствует с кафельной стеной – то ли кухни, то ли ванной – с обвалившейся плиткой; хлюпающая под осыпавшимся кафельным благоустройством вода – то ли домашний потоп как следствие семейного краха, то ли воды морского залива, отделяющие пристанище колхидской беженки от чуждого ей и отторгающего её греческого Коринфа» [11].

Режиссёрская интерпретация образа Медеи принципиально расходится с традицией оправдания героини, восходящей к Еврипиду, и оказывается в русле концепции жертвоприношения Р. Жирара. Если в античной трагедии и её позднейших трактовках Медея предстаёт как жертва обстоятельств, чьи страдания до некоторой степени объясняют поступки, то К. Гинкас предлагает принципиально иную оптику. Исследователь И.С. Иванова подчёркивает, что в спектакле акцент делается на злодеянии Медеи, мстящей из-за предательства её любви [6]. В глухой истовости героини (в исполнении Екатерины Карпушиной) отчётливо проступает мощь всеразрушительной страсти.

Ключевая сцена спектакля – убийство детей – решена режиссёром с предельной физиологической конкретностью. По определению Джона Фридмана, детоубийство в данном эпизоде представлено как запоздалая мысль, не вызывающая у Медеи внутреннего содрогания [16]. Такая пролангация идеи, почти неуловимая для зрительского восприятия, принципиально значима, так как она переводит происходящее из регистра мелодраматической развязки в сферу ритуального действия.

В свете жираровской теории особую значимость приобретает финал спектакля. Совершив убийство,

а субъект оказывается между двумя устойчивыми статусами.

² Лиминальное пространство (от лат. *limen* – «порог») – это понятие, обозначающее пограничное, переходное состояние или место, где привычные категории и нормы временно «приостанавливаются»,



героиня не погружается в отчаяние, не обнаруживает признаков раскаяния. Напротив, она облачается в сверкающие латы и взмывает над сценой. Её вознесение обнажает механизм сакрализации, описанный Р. Жираром, где жертва обретает священный статус именно в момент, когда совершённое насилие обобщается установлением нового порядка. Медея в спектакле К. Гинкаса сама учреждает этот порядок, присваивая себе право судить и карать.

Ясон (в исполнении Игоря Гордина) противопоставлен архаической стихии. Критики единодушно отмечают глубину авторской трактовки персонажа: «Тихое, взвешенное, интеллигентное и проникновенное изложение Гординым призыва Ясона жить “нормальной” жизнью – это произведение красоты и силы. Но его главным качеством, пожалуй, является его бессилие» [16]. В такой оппозиции проступает важнейший для режиссёра мотив, где жертва обыденности, повседневного существования, лишённая героического пафоса, оказывается подлиннее кровавого насилия, к которому Медея прибегает в своём отчаянии.

Марина Квасницкая в рецензии подчёркивает новаторство подхода К. Гинкаса: «Как мичуринец, он привил мифологическому сюжету Сенеки ветвь интеллектуальной драмы Ануя и ветвь поэзии Бродского. Получился очень современный вариант трагедии – миксы высокого и низкого. Режиссёр сделал почти невозможное – по сути, он научил зрителей видеть подлинную трагедию под маской обыденности. <...> Невозможно забыть, как Медея прощается с бывшим мужем. Сцена, в которой она вместо проклятий вдруг неожиданно для самой себя начинает поправлять ему галстук и манжеты, словно проверяя право на свою ускользающую собственность, – одна из лучших трагических сцен в театре» [7].

В «Медее» К. Гинкас реконструирует архаический жертвенный ритуал, обнажая его насильственную природу и механизм сакрализации субъекта насилия. Однако противопоставление Медеи и Ясона вводит альтернативу, которая демонстрирует подлинность жертвы не в кровавом акте, а в мучительном принятии обыденности.

В спектакле «Счастливый принц» (премьера 2000 года) по сказке Оскара Уайльда К. Гинкас представляет иную концепцию: жертвенность как добровольная самоотдача. Эта постановка, посвящённая жене и многолетнему соавтору мастера Генриетте Яновской, обретает особое автобиографическое звучание. Как отмечает Елена Ковальская, «сложно не догадаться, что с Принцем, из пустых глазниц которого

вывешивают красные тряпки (мол, текут кровавые слезы) идентифицирует себя сам Кама Гинкас. Режиссёр, приносящий свой сотканный из нервов театр в жертву нам, никчемным. Ласточка же, по такой логике, – Генриетта Яновская: ей, жене и худруку МТЮЗа, и посвящён спектакль – о чем дважды было сказано в громкоговоритель» [8].

К. Гинкас строит сценическую версию рассказа как притчу о способных на любовь и о тех, кому она неизвестна. Статуя Счастливого принца (Виктория Лагутина), возвышающаяся над городом, наблюдает то, чего герой не замечал, будучи живым, а именно – страдания, голод, холод, нищету. Ласточка (Арина Нестерова), задержавшаяся в пути из-за любви к Тростнику, становится посредницей между Принцем и миром, помогая ему разнести бедным лепестки золота, драгоценные камни, сапфиры из глазниц статуи. Режиссёрская позиция здесь принципиально иная, чем у драматурга: «В отличие от Уайльда, готового бичевать лицемерные и жестокосердные власти, но испытывающего искреннее сочувствие к простому люду, Гинкас раздаёт всем сёстрам по серьгам. Бедная швея, которой ласточка приносит выклепанный у принца сапфировый глаз, оказывается у него дородной пергидрольной блондинкой. Её больной сын – розовощёким олигофреном. Драматург, который из-за нехватки средств не может закончить пьесу (ему достаётся второй сапфир), – явный графоман. Население города – сплошь самодовольные обыватели» [2].

В данной трактовке очевидно проступает ницшеанское измерение жертвенности. Жертва Принца и Ласточки предстаёт как самоотречение во имя тех, кто этого не достоин и не способен оценить. Однако, как замечает М. Давыдова, «сочувствовать этим персонажам непросто, и по большому счету жертва принца напрасна. Но именно поэтому она особенно возвышенна. Люди достойны жалости и сострадания, даже если они нехороши» [2]. Чеховская формула «жизнь убыточна, а смерть прибыльна» здесь обретает почти буквальное воплощение. Принц и Ласточка жертвуют собой без остатка, их гибель становится единственно возможным исходом.

Особого внимания заслуживает принципиально важный для понимания спектакля нюанс, связанный с образом главного героя. Наделённый способностью видеть страдания горожан, Счастливый Принц остаётся слеп к жертве Ласточки. Он лицезреет нуждающихся, но не замечает, ценой каких усилий Ласточка доставляет золото и драгоценные камни, как она мёрзнет, голодает и постепенно погибает. Эта незаметность



жертвы для того, ради кого она приносится, придаёт происходящему на сцене трагическую глубину. Жизнь Ласточки становится абсолютным даром, который совершается в режиме полной невидимости, обнажая ещё один фундаментальный аспект жертвенности.

Сценическое действие завершается парадоксальным образом: «Актёры, как рабочие манежа, бывалым жестом крепят лонжи своим партнёрам – мёртвой Ласточке и мёртвому Принцу. А дальше – медленное завораживающее кружение по нисходящей последних осенних листьев, а по восходящей – двух любящих, которым удаётся напоследок коснуться друг друга перед окончательным расставанием. И это прикосновение становится дорожкой бессмертия, которого всё равно не будет» [13]. В итоге К. Гинкас представляет жертвоприношение как напрасный, но не бессмысленный акт. Невидимость дара придаёт чувству Ласточки метафизическое измерение: птица погибает, но любовь оказывается бессмертной.

В работе «Леди Макбет нашего уезда» (премьера 2013 года) по повести Николая Лескова режиссёр исследует тему жертвенности в её наиболее сложном, парадоксальном понимании. Катерина Измайлова (в исполнении Елизаветы Боярской) предстаёт одновременно жертвой и преступницей поневоле, заслуживающей лучшей доли, но обречённой обстоятельствами на кровавый путь. Как отмечается в одной из театральных рецензий, «Кама Гинкас поставил спектакль о том, как в человеке рождается душегуб. И то, что душегубом становится молодая, роскошная и своевольная Катерина <...> ситуацию только обостряет» [1].

В свете жираровской концепции судьба главной героини может быть интерпретирована как развитие миметического кризиса. Запертая в духоте купеческого дома, лишённая подлинной жизни, она влюбляется в приказчика Сергея, что становится для неё единственной возможностью обрести свободу. Однако миметическое желание, – а она жаждет не столько Сергея, сколько ту жизнь, которую он олицетворяет, – неизбежно порождает насилие. Убийство свёкра, мужа, маленького Феди Лямина не разрешает кризис, а многократно усугубляет его.

Ужасающее впечатление производит сцена гибели ребёнка, обнажая бездну, в которую рушится человеческое. Как метко подмечает критик Елена Груева, «Гинкас использует запрещённый приём: очаровательный трогательный мальчик ложится в гроб как в кровать и ему ручки на груди складывают. Но этим ударом зрителю под дых режиссёр пытается

истребить даже тень обаяния того беса, которого актриса постепенно высвобождает в своей героине» [1].

Важную смысловую нагрузку несёт музыкальное оформление спектакля, где используется величественное песнопение П.Чеснокова «Жертва вечерняя». Текст 140 псалма Давида, призывающий ко Господу с мольбой быть услышанным, звучит ярким контрастом происходящему на сцене. Жертва, которую приносит Катерина «во имя своего счастья» и которой она становится сама, остаётся неискупленной.

К. Гинкас исследует здесь извечную русскую тему личной свободы, её границ и как стремление к полнокровной жизни может обернуться чудовищными преступлениями. Следовательно, в «Леди Макбет» он демонстрирует неразличимость жертвы и палача. Катерина одновременно и жертва патриархального уклада, и активный субъект насилия. Жираровский миметический кризис разворачивается здесь как необратимая спираль, откуда нет выхода.

Спектакль «Дама с собачкой» (премьера 2001 года), открывающий трилогию «Жизнь прекрасна. По Чехову», представляет наиболее сложный для анализа пример в рамках заявленного ракурса, поскольку здесь жертва проявляется не через физическое насилие или материальный дар, а как экзистенциальная расплата за саму возможность подлинного существования.

Режиссёрская концепция радикально переосмысляет классический сюжет. Как справедливо отмечает Ольга Егошина, «Гинкасу близка мировоззренческая мрачность Чехова, его восприятие трагичности человеческой жизни при полном понимании её, жизни, грубости, пошлости и безобразия» [3]. Ключом к осмыслению спектакля является авторская позиция, которая переворачивает привычное представление о любви как о высшем благе. У К. Гинкаса любовь становится жертвой, которую герои приносят не добровольно, а как неотвратимую расплату за «мёртвенность» прожитых лет. Жертвенное измерение постановки состоит в том, что участники действия платят за подлинность всей своей прежней жизнью, которая была пустой, пошлой, но дававшей иллюзию покоя.

В финале персонажи показаны точно после долгой болезни. Они сидят друг подле друга и толкуют об оскорбительном устройстве бытия, где надо скрывать то, что составляет самую сердцевину их существования, и таить, как преступление, свою близость и нежность. В результате принесённая жертва не ведёт к катарсису, а обнажает безысходность положения.

«Дама с собачкой» в контексте жираровской теории представляет пример инверсии механизма



ритуального приношения. Жертва здесь не «козёл отпущения», на которого переносится коллективная агрессия, и не добровольный дар, устанавливающий связь с сакральным. Жертвой становится сама возможность подлинной жизни, которая оказывается невыносимой для человека, привыкшего к обывательскому существованию.

В спектакле «Скрипка Ротшильда» (премьера 2004 года), завершающем трилогию «Жизнь прекрасна. По Чехову», К. Гинкас обращается, пожалуй, к самому загадочному рассказу в творчестве писателя по мнению критиков. Гробовщик Яков Бронза (в исполнении Валерия Баранова) – «мрачное, тяжёлое существо» (К. Гинкас), размышляющее о том, что «жизнь убыточна, а смерть прибыльна». Этот парадокс терзает его сознание, но перед лицом вечности происходит необъяснимая метаморфоза: герой отдаёт свою скрипку Ротшильду, которого ненавидел и презирал за то, что даже самые весёлые мелодии музыкант играл столь жалобно, будто ощущал в ней скрытую трагичность бытия.

Жертвоприношение здесь совершается не через насилие, но через дар. Бронза вручает Ротшильду единственную свою ценность – скрипку, и в данном жесте воплощается то, что К. Гинкас называет «очеловечиванием». В финале спектакля Ротшильд играет на скрипке Якова, и все плачут. Таким образом, режиссёр в своей постановке трактует жертвенный дар как акт «становления человека», его духовное прозрение. В отличие от «Медеи», где насилие сакрализует убийцу, в «Скрипке Ротшильда» решение Якова сакрализует самого дарителя, пусть и посмертно. В итоге жертва выступает не разрушением, а созиданием подлинного «Я».

В 2011 году К. Гинкас во второй раз обращается к пьесе Генрика Ибсена и создаёт новую версию «Гедды Габлер»³ на сцене Александринского театра. Данный спектакль занимает особое место в ряду исследуемых постановок, поскольку в нём жертвоприношение показано как акт, лишённый сакральной или искупительной семантики – чистая эстетическая операция, не предполагающая ни адресата жертвы, ни её смыслового исхода.

«Ключом» к пониманию становится решение «омолодить» героиню. Если у Г. Ибсена Гедде около тридцати, то у К. Гинкаса на десять лет меньше. Эта разница принципиально значима, ибо перед зрителем предстаёт не женщина, разочаровавшаяся в жизни, а девушка-подросток, чьи претензии к миру ещё не обрели отчётливых очертаний.

Трактовка образа Гедды являет собой радикальный разрыв с самой сутью ритуала. Напомним, что Р. Жирар определял жертву как объект, на который перенаправляется коллективная агрессия, или как добровольный дар, устанавливающий связь с сакральным. У К. Гинкаса героиня не следует традиционным моделям и аннулирует саму возможность жертвы как осмысленного действия. Её самоубийство в финале не является ни искуплением, ни протестом, ни даже актом отчаяния. Оно становится чистым отрицанием, жестом, лишённым адресата.

В сравнении с трилогией «Жизнь прекрасна. По Чехову» спектакль «Гедда Габлер» оказывается своего рода антитезой. Если у А. Чехова, по мысли режиссёра, «жизнь убыточна, а смерть прибыльна», то у Г. Ибсена в интерпретации К. Гинкаса смерть так же убыточна, как и жизнь. Она не приносит прибыли, не открывает доступа к подлинности, а лишь подтверждает изначальную пустоту существования. Таким образом, эта постановка проблематизирует само понятие жертвоприношения как культурного механизма. Если инициация предполагает смерть в качестве условия возрождения, а жертва в классическом смысле является установлением порядка или связи с сакральным, то Гедда в режиссёрской версии воплощает смерть, лишённую какого-либо ритуального контекста.

Проведённый анализ позволяет заключить, что в спектаклях К. Гинкаса мотив жертвоприношения не продиктован исключительно авторским текстом пьесы, а напротив, выступает в качестве режиссёрского творческого метода, организующего пространство, время и систему персонажей. В этой логике отчётливо прослеживается последовательная трансформация мотива жертвоприношения от ритуального насилия к добровольной, но напрасной самоотдаче и, наконец, к полной девальвации жертвы как осмысленного жеста.

³ Первый раз К. Гинкас представил «Гедду» в 1983 году, в театре имени Моссовета.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Груева Е. «Леди Макбет нашего уезда» // Театр МТЮЗ. 10.12.2014. URL: <https://moscowtyz.ru/elena-grueva-ledi-makbet-nashego-uezda> (дата обращения: 03.05.2026).
- 2/ Давыдова М. «Прирождённый моралист» // Театр МТЮЗ. 31.10.2000. URL: <https://moscowtyz.ru/marina-davydova-prirozhdenyj-morali> (дата обращения: 03.05.2026).
- 3/ Егошина О. Зелёное дерево в жёлтых песках // Издательский дом Первое сентября. 2002. № 64. URL: <https://ps1sept.ru/article.php?ID=200206417> (дата обращения: 04.05.2026)
- 4/ Жирар Р. Козел отпущения / пер. с фр. Г. Дашевского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
- 5/ Жирар Р. Насилие и священное / пер. с Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 400 с.
- 6/ Иванова И.С. Причины утраты женственности героиней античных трагедий Медеей и этическая оценка данного явления // Сервис+. 2014. № 3. С. 68–79.
- 7/ Квасницкая М. «Обзор (выдержки)» // Театр МТЮЗ. 19.01.2010. URL: <https://moscowtyz.ru/marina-vasnickaya-obzor-vyderzhki-3?ysclid=морсегсззр233932990> (дата обращения: 03.05.2026)
- 8/ Ковальская Е. Рецензия Афиши // Афиша Москва. 01.01.2001. URL: <https://www.afisha.ru/performance/schastliivy-princ-65021/reviews/> (дата обращения: 03.05.2026)
- 9/ Мосс М., Юбер А. Очерк о природе и функции жертвоприношения / Мосс М., Юбер А. // Социология обществ. Развитие знания о человеке и обществе. М.: Праксис, 2017. С. 341–378.
- 10/ Ницше Ф. Генеалогия морали / пер. с нем. В.А. Вейнштока; под ред. В.В. Битнера. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 224 с.
- 11/ Ребель Г. Жанровые эксперименты в «Пространстве режиссуры» // Интернет-журнал «Филолог». 2013. Вып. 25. URL: https://philolog.psu.ru/module/magazine/do/mpub_25_520 (дата обращения: 30.04.2026).
- 12/ Фрейд З. Тотем и табу. СПб.: Азбука-классика, 2005. 256 с.
- 13/ Фукс О. «Разрыв оловянного сердца» // Театр МТЮЗ. 30.10.2000. URL: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyanogo-serdca> (дата обращения: 03.05.2026)
- 14/ Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции. М.: Канон+, 2012. 448 с.
- 15/ Durkheim E. Les formes élémentaires de la vie religieuse: le

système totémique en Australie / avec une carte hors texte. Paris: Félix Alcan, 1912. 647 p.

- 16/ Freedman J. Raw and Rude “Medea” Confronts, Tells Truth // Театр МТЮЗ. 05.11.2009. URL: <https://moscowtyz.ru/john-freedman-raw-and-rude-medea-confronts-tells-truth> (дата обращения: 03.05.2026).

REFERENCES

- 1/ Grueva, E. (2014), “Lady Macbeth of our county”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/elena-grueva-ledi-makbet-nashego-uezda> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 2/ Davydova, M. (2000), “A Natural Moralist”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/marina-davydova-prirozhdenyj-morali> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 3/ Durkheim, E. (1912), Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie / avec une carte hors texte, Félix Alcan, Paris, 647 p. (In French)
- 4/ Egoschina, O. (2002), “A green tree in the yellow sands”, Izdatel'skii dom Pervoe sentyabrya [Publishing house The first of September], no. 64, Available at: <https://ps1sept.ru/article.php?ID=200206417> (Accessed 04 May 2026). (In Russ.)
- 5/ Zhirar, R. (2010), Kozel otpushcheniya [The scapegoat], trans. by G. Dashievsky, Izd-vo Ivana Limbakha Publ., St. Petersburg, 336 p. (In Russ.)
- 6/ Zhirar, R. (2000), Nasilie i svyashchennoe [Violence and the sacred], trans. by G. Dashievsky, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., Moscow, 400 p. (In Russ.)
- 7/ Ivanova, I. S., (2014), “The reasons for the loss of femininity by the heroine of ancient tragedies, Medea, and the ethical assessment of this phenomenon”, Servis+, No. 3, pp. 68–79 (In Russ.)
- 8/ Kvasnitskaya, M. (2010), “Review (excerpts)”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/marina-vasnickaya-obzor-vyderzhki-3?ysclid=морсегсззр233932990> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 9/ Kovalskaya, E. (2001), “Afisha Review”, Afisha Moskva [Afisha Moscow], Available at: <https://www.afisha.ru/performance/schastliivy-princ-65021/reviews/> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 10/ Moss, M., Yuber, A. (2017), “An Essay on the Nature and Function of Sacrifice”, Sotsiologiya obshchestv. Razvitie znaniya o cheloveke



i obshchestve [Sociology of societies. The development of knowledge about man and society], PRAXIS Publ., Moscow, pp. 341–378. (In Russ.)

11/ Nitshe, F. (2015), Genealogiya morali The Genealogy of morality [Genealogiya morali], trans. by V.Vejnshtoka, pod red. V.A. Veinshtok, ed. by V.V. Bitner, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., Moscow, 224 p. (In Russ.)

12/ Rebel, G. (2013), "Genre Experiments in the Director's Space", Internet-zhurnal "Filolog" [Philologist Online Magazine], Iss. 25, Available at: https://philolog.pspu.ru/module/magazine/dopub_25_520 (Accessed 30 April 2026). (In Russ.)

13/ Freid, Z. (2005), "Totem i tabu" [Totem and taboo], Azbuka-klassika Publ., St. Petersburg, 256 p. (In Russ.)

14/ Fuks, O. (2000), Breaking the Tin Heart, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyanogo-serdca> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)

15/ Yaspers, K. (2012), Filosofiya. Kniga vtoraya. Prosvetlenie ehkzistentsii [Philosophy. The second book. Enlightenment of existence], Kanon+ Publ., Moscow, 448 p. (In Russ.)

16/ Freedman, J. (2009), "Raw and Rude "Medea" Confronts, Tells Truth", MTUSE Theater. Available at: <https://moscowtyz.ru/john-freedman-raw-and-rude-medea-confronts-tells-truth> (Accessed 03 May 2026). (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бельская Елена Васильевна, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актерского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: belskaya-elen@mail.ru

Гарибов Руслан Гариб оглы, доцент кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

Юрко Александр Николаевич, доцент кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: urkosanya@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Elena V. Belskaya, Senior lecturer at the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: belskaya-elen@mail.ru

Ruslan Garib oglu Garibov, Associate Professor of the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

Alexander N.Yurko, Associate Professor of the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: urkosanya@mail.ru