

Katarzyna Syska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
(Jagelonska univerza v Krakovu)
katarzyna.syska@uj.edu.pl

Slavistična revija 72/1 (2024): 1–14
UDK 821.161.1.09-2Vološina A.
DOI 10.57589/srl.v72i.1.4168
Tip 1.01

Пьеса «*Антигона. Редукция*» Аси Волошиной. Перформанс бунта

Настоящая статья посвящена анализу пьесы Аси Волошиной (Эстер Бол) *Антигона. Редукция* (2013), представляющей собой реинтерпретацию трагедии Софокла. Медленное чтение (*close reading*) драматического текста мы помещаем в рамку постструктураллистской критики (прежде всего работы Джудит Батлер *Antigone's Claim*), а с другой стороны соотносим его с такими политическими событиями в России 2011–2012, как массовые протесты против фальсификаций на выборах и «панк-молебен» группы Pussy Riot. Волошина конструирует свою Антигону как фигуру политического и гендерного эксцесса, действующую в специфическом контексте цифровой эпохи. Мы приходим к выводу, что эта пьеса, будучи документом своего времени, остается весьма актуальной в контексте нынешних попыток осмыслить социо-культурные причины слабости антикремлевского сопротивления.

Ключевые слова: Ася Волошина, Антигона, новая драма, переписывание мифа, оппозиционное искусство

The Play *Antigone. Reduction* by Asya Voloshina. A Performance of Rebellion

The aim of this article is to examine the rewriting of Sophocles's tragedy as a stage drama entitled *Antigone. Reduction* (2013) by the Russian playwright Asya Voloshina (Esther Bol). The close reading and discussion of the play situates it within the framework of poststructuralist criticism (in particular, Judith Butler's "Antigone's Claim") and political events in Russia from 2011 to 2012, including widespread protests against electoral fraud and Pussy Riot's "Punk Prayer." Voloshina portrays her Antigone as a symbol of political and gender excess acting in the specific context of the digital era. We conclude that this play, being a document of its time, remains highly relevant for understanding the socio-cultural factors contributing to the vulnerability of the anti-Kremlin resistance.

Keywords: Asya Voloshina, Antigone, New Russian Drama, rewriting myth, art of resistance

Современный театр часто обращается к мифу об Антигоне тогда, когда политическая и социокультурная обстановка заставляет заново осмыслить отношения идивида и власти вообще, и женского гражданства в частности. Стивен Вилмер замечает, что характерной чертой постановок конца двадцатого и двадцать первого веков является тенденция к идеализации одной из сторон трагического конфликта — Антигона с ее устремлениями обладает большей моральной силой (Wilmer 2010: 379–380), становясь синекдохой людей и сообществ, по той или иной причине подвергаемых маргинализации.¹

¹ Краткие цитаты из иноязычных источников приводятся в переводе автора данной статьи.

В минувшем десятилетии в российской литературно-театральной жизни ярким примером переписывания этого мифа стала пьеса Аси Волошиной (Esther Bol) *Антигона. Редукция* (2013).²

Волошина — признанная драматургия молодого поколения, чьи пьесы, все пронизанные антитоталитарным пафосом, до 2022 года ставились по всей России, а также в других странах.³ Волошина открыто осудила полномасштабное вторжение России в Украину, весной 2022 уехала за границу, где продолжает писать пьесы и участвовать в эмиграционных театрально-драматургических проектах.⁴ Ее работы, как более ранние, так и новые, востребованы и сейчас. Читки и спектакли по пьесам Волошиной проходят во многих странах, причем не только в среде русскоязычной diáspory, но и — в переводах — для местной публики.

Текст *Антигона. Редукция*, первое действие которого написано в стихах, имеет жанровое определение «политическая сатира с элементами поэзии и редакции» и является памфлетом на «зрелый путинизм», особенно на события 2011–2013 — подавление массовых протестов против фальсификаций на президентских и парламентских выборах и последующее ужесточение политического режима. Важный контекст составляет также «панк-молебен» группы *Pussy Riot* в Храме Христа Спасителя в Москве (февраль 2012 года), его восприятие российским обществом и судебный процесс над участниками акции. На стыке мифа и публицистики образуются новые смыслы, проследить работу которых является основной целью данной статьи.

Автор ориентировалась на общее содержание мифа как инвариант, хотя в текст вписана как ссылка на трагедию Софокла, так и диалог с интерпретациями Жана Ануя (*Антигона*, 1942) и Бертольда Брехта (*Die Antigone des Sophokles*, 1948).⁵ Наделяя трагический пратекст сатирической модальностью, Волошина вводит элементы современных реалий, однако это не полное осовременивание,

² Пьеса вошла в состав сборника Волошиной *Гибнет хор: четыре пьесы о России* (Волошина 2018a). Она впервые была поставлена на Новой сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге (2014, реж. Анфиса Иванова), потом последовали очередные спектакли.

³ Пьесы Волошиной ставили, в частности, Юрий Бутусов (МХАТ им. Чехова), Виктор Рыжаков (Александринский театр), Владимир Панков (Центр драматургии и режиссуры, Москва), Петр Шерешевский (Камерный театр Мальшицкого, Санкт-Петербург; номинация на премию Золотая Маска за работу драматурга).

⁴ После отъезда из России Волошина отказалась от российского гражданства и сменила фамилию на Эстер Бол. Поскольку данная статья касается более раннего периода, мы решили употреблять в тексте прежнюю фамилию автора. С апреля 2022 года пьесы Волошиной постепенно убирались из репертуаров театров, так как она в интервью и соцсетях продолжает жестко критиковать действия Кремля и заявила, что все гонорары, как российские, так и заграничные, перечисляет на помощь Украине.

⁵ Осознавая, что традиция драматургических римейков трагедии Софокла огромна, мы ограничиваемся пьесами Ануя и Брехта, поскольку они релевантны как с точки зрения исторического контекста (фашистская диктатура), так и устойчивого в творчестве Волошиной поля интертекстуальных отсылок, к которому относится и брехтианский театр, и экзистенциальная философия. Направляется сопоставление с предложенной Славоем Жижеком версией с тремя альтернативными вариантами судьбы Антигоны (Žižek 2016), однако та была опубликована позже, поэтому не могла составить круг чтения Волошиной в период работы над анализируемой пьесой.

а гибридное переплетение — сохранение античного антуража, сквозь который просвечивают черты России XXI века. Сатирические аллюзии на текущие событиячитываются легко, отражая курьезный культ личности Владимира Путина и политику «закручивания гаек» (запрет на усыновление детей иностранцами, репрессивная политика по отношению к ЛГБТ, милитаризация общества и пр.).

Примечательно, что в тексте заложены метафикациональные сигналы, обнажающие прием переписывания мифа или проигрывания заданного сценария — Тиресий приводит закавыченную цитату из текста трагедии Софокла, называя выходные данные источника вместе с фамилиями переводчиков, персонажи осознают свое участие в некоем зрелище, поэтому делают друг другу замечания при отклонении от заданной роли (Антибунт Гемону: «Ты повторяешь мизансцену» (Волошина 2018а: 71) или нарушении конвенции: «АНТИГОНА: То пыль / Заносит пламя серым снегом; плесень... ИСМЕНА: Про снег мы в Греции не знаем — не шути» (Волошина 2018а: 32)). Часть метатекстуальных вставок принадлежит автору, однако, как выясняется по ходу действия, существует и «внутренний режиссер» — помощник Креона Антибунт, следящий за реализацией собственного сценария общественно-политического спектакля, перевирания самой мифической истории.

Обратим внимание на основные сюжетные расхождения анализируемой пьесы с пратекстом. Прежде всего, это новый персонаж, упомянутый уже Антибунт — секретарь или глава администрации царя, серый кардинал, которому принадлежит реальная власть. Креон в этой системе персонажей лишь медийный призрак, имидж царя, необходимый для воздействия на коллективное воображаемое. Вторая новация — прорицатель Тиресий, раньше ловивший «волны» правды наподобие радиоприемника, постепенно становится рупором власти и проходит «апгрейд» — благодаря встроенному в тело экрану он приобретает способность транслировать образ. Нет Хора, а фиванское общество представляют не стражники, а зеваки двух поколений — Старый Демос и Юный Демос. В плане событий главное расхождение состоит в циничном «хэппи энде»: после тихого устранения protagonистки никто не погибает, а Гемон женится на Исмене, выдаваемой обществу за Антигону.

Вынесенное в заглавие слово «редукция» в самом широком смысле можно рассматривать как редукцию сакрального сознания до светского. В мире без богов и других суррогатов трансцендентного мотивация поступка героини подлежит заметному упрощению. Уже в драме Ануя 1942 года, которая несомненно стала важной точкой отсчета для Волошиной, решения обоих protagonистов лишены как метафизического (священный обряд / священный закон), так и психологического (любовь к брату / самоутверждение правителя) смысла. Французский драматург, ослабляя сверхличную идентификацию и последовательность позиций своих героев, не лишает их однако трагизма. Ведь pragматичный Креон все-таки не капризный тиран — он озабочен сохранностью государства, а в экзистенциалистской картине мира иррациональный, а потому свободный выбор девочки-Антигоны сказать «нет», несмотря на обесценивание всех исходных

предпосылок, является единственно возможным способом самореализации «я», что выражено в комментарии хора: «Маленькую Антигону схватили. Маленькая Антигона впервые может быть сама собой» (Ануй 1999). Кроме того, персонажами движет своеобразный фатум в виде механизма трагедии. В тексте Волошиной к интерпретации французского писателя отсылает детскость героини, усиление любовной линии, а также мотив внешнего спектакля — сутью преступления Антигоны Ануй не является само погребение Полиника, а обнародование этого действия, поэтому Креон предлагает его скрыть.⁶

Театровед Яна Меерзон, ставя в центре внимания фигуру Креона-тирана и определяя главный конфликт текста Волошиной как противостояние идивида автократической власти и ее «медиатизированным перформансам» (Meerzon 2023: 42), относит его к брехтовской традиции:

Brecht's *Die Antigone des Sophokles* and Voloshina's *Antigona: Reduction* connect the two centuries together, diagnose their respective dark times, and demonstrate that the cultures of populism — so pervasive in their respective eras — produce corrupt moral standards, compromise personal dignity, and cultivate post-truth, all channeled through the role of a state leader — an autocrat if not simply a tyrant. (Meerzon 2023: 30)

Исследовательница обращает также внимание на медийный контекст существования и прагматизацию побуждений обоих протагонистов, которые представлены «как потенциальные бенефициары или жертвы медиатизации жизни и культуры» (Meerzon 2023: 36).

Волошина, в сравнении со знаменитыми предшественниками, усугубляет безыдейность персонажей. Креон — всего лишь симулякр, гламурная картинка. Антибунт — циничный клептократ, который идеи сильного государства, патриотизма или, в конце концов, закона использует как ширмы для реализации личных целей, т. е. как пустые означающие. В такой ситуации теряет актуальность основополагающий для мифа симметричный конфликт неписаных божественных законов и государственного права, как и вытекающие из него противопоставления природного/человеческого, эмоционального/рационального, нравственного/легального и т. п. Соотношения протагонистов ближе к тем прочтениям, которые представляют дочь Эдипа как защитницу некой природной нравственности, а царя Фив как наглого узурпатора (см. Bibik 2012). Здесь героиня выступает не против такого или иного права, а против явного беспредела, а свою правду противопоставляет машине манипуляции. Таким образом, условно можно выстроить оппозиции: свобода человека / беспредел власти, правда (понимаемая дословно, как доступ к достоверной информации) / пропагандистская ложь.

⁶ Перекличек между двумя текстами больше, однако они не столь актуальны для данного исследования. Любопытной отсылкой является перевернутый мотив подмены тел — у Ануй Креон намекает на то, что тела были так сильно изуродованы, что даже неизвестно, кого из братьев похоронили с почестями (Ануй 1999). У Волошиной редуцированная до безвольного тела Исмена заменяет убитую сестру.

Для Антигоны Волошиной, не мотивируемой ни религией, ни родством (Исмена напоминает, что до запрета сестра «в могильщики не рвалась» (Волошина 2018а: 27)), эдикт царя — лишь повод выразить протест против поступающей тоталитаризации страны:

А я б хотела!! Я б хотела...
чтоб царь не запрещал рыдать,
[...] гнать и бежать, смотреть и видеть,
негодовать и ненавидеть.

И хоронить! И выбирать! (Волошина 2018а: 27)

Оказавшись в зыбком пространстве конфликта между частной жизнью (все сильнее ограничиваемой властью) и гражданской позицией, она сначала, подобно античной героине, отвергает продвигаемую Исменой модель личного счастья в условиях диктатуры и принимает решение нарушить царский запрет. Однако от плана погребения брата ее отводит Антибунт, убеждая, что ее поступок и последующая смертная казнь останутся никем не замеченными:

АНТИГОНА

На главной площади меня повесят. [...]

АНТИБУНТ [...]

Закрытый суд, цикута — её пьют
без пафоса. А прах пустить по ветру. [...]

концепт сменился — без обид.

Исчез-но-ве-ние отныне будет в моде. (Волошина 2018а: 53)

Для современной Антигоны, в отличие от ее экзистенциалистской предшественницы, бунт как чистое проявление свободы бессмыслен. Не готова умирать тихой смертью, она смиряется, соглашается выйти замуж за любимого ею Гемона и только в разгар свадебной церемонии, увидев Тиресия, который на встроенным экране передает события, понимает возможность огласки своего протеста, поэтому от свадебного стола бежит хоронить тело Полиника. Именно шанс быть услышанной создает условия, в которых девочка-Антигона «довоплощается»⁷ в героиню, однако, как замечает автор, этот расчет не обесценивает ее поступок («Это тоже требует отваги. [...] Она бы с удовольствием осталась экзистенциальной героиней и руководствовалась личной ответственностью. Но у нее нет такой возможности» — Voloshina 2022). Таким образом происходит двойной обряд инициации — семейной (венчание, как можно предположить, состоялось) и гражданской одновременно. Антигона эпохи цифровых СМИ перед тем, как спецслужбы прекратят трансляцию, успевает произнести запинающуюся, прерываемую помехами в эфире предсмертную речь:

Дорогие, простите, что испортила вам праздник, единственное моё оправдание в том, что ещё я испортила себе жизнь. [...] Я делаю это не для того, чтобы выполнить древний обряд [...]. И не для того, чтобы остаться или стать собой, [...] и даже не для того, чтобы выполнить миссию и отыграть роль. Я уже почти смирилась с ролью счастливой жены. [...] Но сорвалась. Я делаю это потому, что иначе «...в Семивратных Фивах обстановка абсолютно стабильная...»... а так... Вам уже не вытащить из головы эту картинку (Волошина 2018а: 65).

⁷ Определение, употребленное Волошиной в переписке с автором настоящей статьи от 3.09.2020 г.

Действие приобретает смысл, когда превращается в мем — медиаобъект, способный к репликации в сознаниях других.

Учитывая огромное количество существующих и все время создаваемых интерпретаций мифа об Антигоне, как теоретических, так и литературно-театральных (напр. Wilmer, Žukauskaitė 2010; Honig 2013), попытку установить идеальный контекст для анализируемой пьесы следует признать рискованной. Тем не менее продуктивными в данном случае представляются нам те прочтения, которые избегают вписывания Антигоны в рамки одного порядка, жестко противопоставляемого другому, а наоборот — подчеркивают парадоксальность ее позиций, трансгрессивную модальность существования.

Пьесу нельзя назвать феминистской, и тем не менее предложенный в ней образ Антигоны созвучен некоторым утверждениям Джудит Батлер, высказанным в книге *Заявление Антигоны* (*Antigone's Claim*, 2000).⁸ Прежде всего имеется в виду полемика исследовательницы с гегелианской традицией интерпретации трагедии Софокла, которая основывается на четком размежевании женской сферы родства, семейных уз, которые якобы представляет Антигона, и сферы государственных, правовых отношений, принадлежащей мужчине-Креону: «Антигона была прочитана Гегелем [...] не как политическая фигура, чья вызывающая речь имеет политические последствия, но скорее как фигура, которая артикулирует дополитическую оппозицию политике, представляет родство как сферу, которая обуславливает возможность политики, но никогда в нее не входит» (Butler 2000: 2).

Батлер оспаривает такую трактовку, доказывая, что Антигона нарушает как гендерные (активное сопротивление правителю и выход в публичную сферу), так и родственные нормы (проблематичные отношения внутри Эдиповой семьи), поэтому вряд ли может восприниматься как защитница родового, матриархального начала от властного, мужского (Butler 2000: 6). Она выходит за пределы упомянутых бинарностей, оказываясь в амбивалентной полосе смещанных порядков, на границе, само выявление которой заставляет передумать обоснованность противопоставления концептов семейного и политического. Трансгрессивное поведение Антигоны (свободное переключение между дискурсом родства и закона) делает невозможным однозначное отнесение ее требований к одному определенному порядку: «она говорит, и говорит публично, именно тогда, когда ей следовало бы уединиться в частной сфере» (Butler 2000: 4).

Таким образом, Антигона со своей «повесткой» выходит в традиционно мужское публично-политическое пространство, причем, что особенно важно в контексте пьесы Волошиной, производит этот захват посредством перформативного акта речи. Сутью совершенного ею преступления является не столько сам поступок (попытка похоронить Полиника), сколько оповещение о нем: «Сказать: “Да, я это сделала” — значит заявить о содеянном, но при этом в самом заявлении

⁸ Работа Батлер до сих пор не переведена на русский язык, а феминистская критика в то время не входила в круг интересов Волошиной (как следует из личной переписки с автором от 3.09.2020 г.).

совершить другой поступок, акт обнародования своего деяния, новое преступное предприятие, которое удваивает и заменяет старое» (Butler 2000: 8). Риторическое подтверждение нарушения закона оказывается преступным, так как представляет собой присвоение языка власти, агентности. Поэтому бунтующей героине важно не просто следовать своим убеждениям, а обнародовать свою позицию, оказывать воздействие на полис: «Как и Креон, Антигона хочет, чтобы ее речевой акт был радикально и всесторонне публичным, таким же публичным, как и сам эдикт» (Butler 2000: 28).

Антигона в тексте Аси Волошиной сосредоточена именно на этих двух вопросах: соотношении частной и публичной жизни и условиях эффективности индивидуального протesta в ситуации «вездесущей перформативности государственной власти» (Meerzon 2023: 44).

Первый вопрос преподносится как универсальная этическая дилемма: насколько возможно личное (семейное) счастье в условиях политической тирании.⁹ Антигона, страдающая «нелепой погрешностью» не уметь закрыть глаза на происходящее вокруг, риторически отвергает модель «пира во время чумы»: «Боги! худший из грехов — / смирение. И жажда жить в довольстве. / [...] Груз двести — вот приданое моё» (Волошина 2018а: 28). Реплика героини перекликается с максималистским гражданским кredo самой Волошиной, в котором дерзновение важнее смирения: «без свободы нет дерзновения. А без дерзновения — свободы. [...] “Отнимая волю, отнимают волю”. И наоборот» (Волошина 2020).

В художественном мире пьесы горячее убеждение Антигоны уравновешивает, однако, понятная, неистребляемая и, впрочем, не осуждаемая жажда жить и любить. Вместе они — полюса той апории, которая определяет внутреннюю драму героини. В этом контексте интересно проследить сюжетную линию Исмены. На событийном уровне ее стратегия выживания любой ценой оказывается несостоятельной. После смерти Антигоны она выходит замуж за Гемона, но теряет субъектность, деградирует до позиции куклы в зрелице власти, а чаемое «семейное счастье» становится лишь инструментом реализации политического проекта Антибунта. Частное не защищено от вторжения политического. В сюжетной линии Антигоны, в свою очередь, подрывается традиционное противопоставление семейной и публичной (гражданская активность) сфер — героиня решает выйти замуж, и только потом бунтует. Наказание, которое следует за «преступлением», разумеется, обрывает семейную жизнь, но тем не менее объединение венчания и политического протesta в хронотопе одного обряда кажется значимым. Частное не отменяет политического.

Что касается второго вопроса, современная Антигона понимает (хотя это скорее мгновенное озарение, чем холодный расчет), что трансляция события,

⁹ В этом отношении личный опыт Волошиной однозначно негативен: «происходящее в стране сейчас меня [...] травмирует и не дает жить. Просто не дает жить частной жизнью. [...] Все это, конечно, очень питательная среда для письма, но отвратительная среда для человека» (Волошина 2018б).

согласно логике симуляции, реальнее самого события. Попадание на экраны является аналогом перформативного повторения, усиленного средствами другой знаковой системы. Таким образом героиня на короткое время захватывает монополизированную системой медийную агору, то есть возможность производить «реальность» и вещать ее массам, а следовательно — присваивает символический капитал власти. Именно производство реальности средствами массовой информации, а не авторитет закона, является здесь прерогативой власти.

Контекст для такой трактовки античной героини отчасти составили текущие события. Пьесу Волошиной можно читать как попытку отрефлексировать свежий опыт подавленного гражданского протesta, получившего презрительное определение «революции сетевых хомячков». На это есть очевидные намеки в тексте: из практически Антигоны выбивается белая ленточка — символ митингующих 2010–2012, а мотивируя свое намерение нарушить приказ Креона и подвергнуться публичной казни, героиня травестирует известный призыв Владимира Путина к оппозиции «не раскачивать лодку»:

ИСМЕНА

Представь: на площади тебя повесят.

Качаться будешь в назиданье...

АНТИГОНА [...]

Так может быть, качаясь, раскачать

Удастся мне хоть что-то... (Волошина 2018а: 30)

Прямых отсылок к «панк-молебну» нет, но перформанс *Pussy Riot* представляется событием, которое в определенной степени оказало влияние на формирование образа героини и задает любопытный интерпретационный ракурс. Самая очевидная параллель — установка на привлечение максимально широкого внимания. Как известно, реальное выступление участниц группы составило лишь материал для монтажа ролика, рассылку которого нужно считать акцией «*sensu stricto*». Елена Гапова, комментируя специфику перформансов «постматериального мира», замечает: «Таким образом в начальной точке сходятся два аспекта: собственно перформанс и сообщение о нем» (Гапова 2012). Действие ценно не само по себе, а благодаря знаковому удвоению, превращению в единицу визуальной информации. Михаил Ямпольский добавляет: «подобные акции приобретают смысл только в контексте реакций, которые они вызывают. Можно даже сказать, что реакция — едва ли не основной компонент действия» (Ямпольский 2012).

Можно предположить, что цитируемая статья Ямпольского о природе перформанса *Pussy Riot* стала одним из источников вдохновения для Волошиной. Эпиграфом к ней послужило изречение Спинозы: «не плакать, не смеяться, не ненавидеть, но понимать», которое рифмуется с повторяемой Антигоной переделанной детской считалкой, помогающей запомнить правильное спряжение глаголов: «Гнать и бежать, смотреть и видеть, / негодовать и ненавидеть, / и хоронить, и выбирать...» (Волошина 2018а: 27).

Философ утверждает, что взрывной эффект акции кроется не в антикремлевском или богохульном содержании исполненной песни, а в сознательном «нарушении смысловых границ» (Ямпольский 2012), которое делает невозможным перевод ее на язык жестких бинарных оппозиций и формулирование адекватного ответа. Она размещается в амбивалентной зоне пересечения религиозного, политического, художественного и гендерного дискурсов. Используя их все, производит их детерриториализацию: «Акция *Pussy Riot* — одновременно политика, религия и искусство и вместе с тем ничто из этого по отдельности» (Ямпольский 2012). Таким образом скандальной оказалась не однозначная идеальная направленность перформанса, а размещение его на границе мыслимости, присвоение сразу нескольких языков, которое выявило неочевидность отношений разных сфер (сакрального, светского, политического, гражданского, художественного, патриархального, гендерного и многих других). В связи с сугубо трансгрессивным характером акции Марк Липовецкий предложил толкование женской панк-группы как трикстера: «активистки группы *Pussy Riot* совершили революцию в русской культуре, создав коллективную фигуру «трикстерши» [*trickstar*] — женского трикстера, подрывающего не только социально-политический, но и первую очередь гендерный порядок, бросая вызов сексизму и гендерной дискриминации» (Липовецкий 2015).

Женский трикстер — скандальная фигура для традиционного патриархального миропорядка, поэтому ее нужно устраниć либо символически обезоружить. Неслучайно в общественной дискуссии по поводу акции в Храме Христа Спасителя часто звучали высказывания, инфантилизирующие активисток, намекающие на их умственную неполноценность либо на наличие скрытого мужского режиссера (Липовецкий 2015). Участницы группы осуждались также как плохие матери, добровольно подвергнувшие угрозе своих детей, что можно расценивать как попытку вернуть женщин в их гендер (Гапова 2012).

Не настаивая на прямом заимствовании образа, стоит все-таки отметить, что Антигона Волошиной также носит черты пограничного персонажа, выступающего посредником между традиционно несовместимыми порядками. В силу пребывания в лиминальном состоянии (переход из детства во взрослость) она и девочка (это подчеркивает считалка), и женщина (о чем свидетельствует любовный диалог с Гемоном). Будучи женщиной, она нарушает гендерную роль и начинает действовать в традиционно мужской сфере политики, делая это не во имя родства или богов, а во имя гражданских прав и свобод полиса. Она превращает собственную свадьбу в похороны и политическое шоу одновременно, захватывая для протестного высказывания прайм-тайм на государственном телеканале и обеспечивая таким образом его резонансность. Ее протест расценивается окружением как «ребячество», «глупость» (Исмена), «капризы», «химеры» (Гемон), «намеки праздные», «наивности образчик» (Антибунт). Звучат советы «заняться делами», то есть «менять в прическе ленты, красить ногти, волосы», «на шёлке славить Купидона» (Волошина 2018а: 53, 73)¹⁰.

¹⁰ Впрочем, намек на сумасшествие обеих сестер есть и у Софокла: «Одна из них сейчас сошла с ума, / Другая же безумна от рожденья» (Софокл 2010), так же как и подозрение в том, что запрет мог нарушить только мужчина.

В finale трагедии Софокла наказанный гибелью близких Креон раскаивается. У Ануя заключительная реплика Хора выражает победу абсурда, смерти и беспамятства. В России 2012 года суд приговаривает Надежду Толоконникову и Марию Алехину к двум годам колонии за хулиганство, то есть отвечает физическим насилием на провокацию символического характера, что в итоге повышает культурный капитал активисток. У Волошиной наказание адекватно преступлению — за захват медийной территории власти Антигону, преданную сестрой и любимым, не просто убивают, но обрекают на полное знаковое уничтожение («редукцию»). Сцены смерти в пьесе нет. Ее замещает бесцеремонное обрывание обращения героини к согражданам, лишение ее голоса через погашение экрана-Тиресия: «АНТИГОНА: [...] Подумайте! Свобода — это больно, но... / АНТИБУНТ: ... но довольно» (Волошина 2018: 65). После тихой казни следует ряд информационных манипуляций, целью которых является устранение героини из коллективной памяти полис. Состоявшаяся свадьба с Гемоном выдается за неудачную репетицию, проводится повторный обряд с участием Исмены, переодетой Антигоной (к радости горожан, жаждущих праздника), и самое главное — Антибунт стирает с амфор (т. е. с истории) все неполиткорректные сюжеты с участием фиванской принцессы, что равносильно тотальному исчезновению.¹¹

Такая развязка кажется однозначно пессимистичной — протест и даже жертва жизни неэффективны, а despoticеское государство, имея в своем распоряжении службы и СМИ, может не только физически ликвидировать инакомыслящих, но и свободно манипулировать их символическим бытием. Есть, однако, основания считать финал открытым. В последней сцене Антибунт слушает трансляцию с аукциона, на котором за баснословные деньги продается сохраненная им ваза, «на которой изображена легендарная фиванская царевна Антигона, хоронящая своего мятежного брата Полиника. [...] Остальные изображения вышеупомянутой Антигоны безвозвратно утеряны. Именно по этому глиняному сосуду безупречной работы [...] спустя многие века восстановят миф» (Волошина 2018: 85). С одной стороны, это можно понять как инкорпорирование бунта и окончательное превращение Антигоны в продукт власти, чтоозвучно рассуждениям Ги Дебора о том, что в позднекапиталистическом обществе спектакля «даже неудовольствие превратилось в некий товар, чуть только промышленность освоила его производство» (Дебор 2020: 63). С другой — перспектива восстановления легенды позволяет надеяться, что циничная стратегия личной выгоды может сработать против применяющего ее режима. Также последние слова детской считалки, произнесенные Антигоной в момент, после которого последовала смерть, звучат: «... и не дрожать, / И жить» (Волошина 2018: 67). Таким образом событие слова героини оспаривает событие истории, опять создавая амбивалентную зону мерцающих смыслов.

После инвазии в Украину и авторитарного поворота в самой России, *Антигона*. Редукция читается как документ своего времени — ранних 2010-х (до аннексии

¹¹ Тихое «испарение» как метод устранения политических врагов явно отсылает к практикам Министерства правды из «1984» Джорджа Оруэлла (Оруэлл 2021: 26–27).

Крыма), когда уже чувствовалось ужесточение политического режима, однако разные сценарии социально-политического будущего считались возможными. Свидетельством этому — открытый финал пьесы, в котором отражен распространенный тогда в оппозиционной интеллектуальной среде взгляд, что путинская элита «жуликов и воров», будучи по своей природе клептократической, руководствуется безздейной логикой сохранения и увеличения капиталов, и ей подчиняет политические решения (Dawisha 2014). Волошина упоминает об этом — как сегодня думается — заблуждении: «В 2013 году мы еще думали, что единственной мотивировкой политического истеблишмента является крупное воровство и ограбление населения» (Voloshina 2022).

С другой стороны, *Антигона. Редукция* удивительно актуальна в контексте нынешних попыток осмыслиения причин успешности путинской диктатуры. Вдохновленный опытом подъема и подавления протестного движения 2011–2012 годов текст Волошиной является универсальными рассуждением об условиях эффективности гражданского протesta в рамках медийной диктатуры. Поступок Антигоны, несмотря на pragматичную мотивацию, остается в пределах трагической модальности — он безуспешен в силу асимметрии сил и в то же время единственно возможен, поскольку репрезентируемая Исменой альтернатива «частной жизни вне политики» полностью скомпрометирована. Если предположить, что идейным антиподом героини является не Креон, а Исмена, то жест Антигоны направлен прежде всего против аполитичности (основы общественного договора в путинской России до 2014 года — Гудков, Дубин 2007: 31–45) и, как последствия, «политической немощи» населения (Клеман 2018). Андрей Архангельский, уже с позиции «после катастрофы», в политическом неучастии (которое, ссылаясь на Карла Ясперса, он признает коллективной виной общества) видит одну из ее главных причин:

Режим в течение 20 лет легитимизировал и всячески пестовал аполитичного гражданина [...], навязав обычай тип существования «я-вне-политики». [...] С этой точки зрения «неучастие в политике» («могли, но не предотвратили, не помешали, бездействовали») более не невинно. Политическое равнодушие, как мы можем наблюдать на примере путинской России, — причина нового фашизма. (Архангельский 2023: 23)

В событийном плане Антигона терпит поражение. Ей не удается разбудить гражданское сознание полис — Старый и Юный Демос остаются равнодушными зрителями одинокого перформанса бунта. Однако авторская стратегия Волошиной была направлена на сокращение разрыва между активной частью «креативного класса», который составлял социальное ядро протестного движения, и пассивным большинством, которое принято называть «народом». Она вспоминает:

I wanted to [...] write an anti-tyranny play meant for a wider audience, not just the intellectuals. [...] But the progressive critics and theatre scholars [...] kept asking me: why the allegorical language and the old-fashioned techniques when I could tell everything straight in the new direct theatre style? [...] I definitely realized that it's important to talk politics not with a handful of intellectual theatregoers in a basement, but with the hundreds and thousands who enjoy spending an evening in a posh bourgeois theatre. (Voloshina 2022)

В этой интенции видится стремление выработать творческий язык, противостоящий интеллектуальному и эстетическому элитизму оппозиционного дискурса, который, как полагает Илья Калинин, «во многом и заблокировал превращение [протестного] движения в по-настоящему массовый социальный протест» (Калинин 2017) и лишил его субверсивного потенциала.

В контексте не умолкающих споров об ответственности русской культуры пьеса *Антигона*. *Редукция* — важный факт общественно-литературной жизни, попытка осознанного моделирования культурного поля.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

- Barbara BÍVIK, 2012: O Antygone i “Antygonie” trochę inaczej. *Ruch Literacki* 2. 155–70.
- Bonnie HONIG, 2013: *Antigone Interrupted*. New York: Cambridge University Press.
- Judith BUTLER, 2000: *Antigone’s Claim. Kinship Between Life and Death*. New York–Chichester–West Sussex: Columbia University Press.
- Karen DAWISHA, 2014: *Putin’s Kleptocracy: Who Owns Russia?* New York: Simon and Schuster.
- Yana MEERZON, 2023: Playing a Tyrant — Rethinking an Autocrat in Asya Voloshina’s *Antigona*: Redukciia. *Theatralia* 26. 29–54.
- Asya VOLOSHINA, 2022: On the rightlessness for compassion or how to redeem an unredeemable guilt. Interview by Y. Meerzon. *Critical Stages/Scènes critiques* 26. Online.
- Steven Elliot WILMER, 2010: Performing Antigone in the Twenty-First Century. *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Ed. S. E. Wilmer, A. Žukauskaitė. Oxford –New York: Oxford University Press. 379–92.
- Slavoj ŽIŽEK, 2016: *Antigone*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Жан Ануй, 1969: Антигона. Пьесы. Пер. В. Дмитриева. Москва: Искусство. В сети.
- [Jean ANOUILH, 1969: *Antigona. P’esy*. Per. V. Dmitrieva. Moskva: Iskusstvo. V seti.]
- Александр АРХАНГЕЛЬСКИЙ, 2023: Назвать зло по имени. *Перед лицом катастрофы*. Ред. Н. Плотников. Berlin–Münster: LIT Verlag. 19–25.
- [Aleksandr ARHANGEL’SKIJ, 2023: Nazvat’ zlo po imeni. *Pered licom katastrofy*. Red. N. Plotnikov. Berlin–Münster: LIT Verlag. 19–25.]
- Ася Волошина, 2018а: Антигона. Редакция. *Гибнет хор: четыре пьесы о России*. Санкт-Петербург: Сеанс. 26–85.
- [Asja VOLOŠINA, 2018a: *Antigona. Redukcija. Gibnet hor: četyre p’esy o Rossii*. Sankt-Peterburg: Seans. 26–85.]
- Ася Волошина, 2018b: *Ася Волошина: Драматургия — это опрокинутый психоанализ*. Беседовал Д. Маслаков. Проект Mnogobukv. Все о creative writing. В сети.
- [Asja VOLOŠINA, 2018b: *Asja Vološina: Dramaturgija — èto oprokinityj psichoanaliz*. Besedoval D. Maslakov. Proekt Mnogobukv. Vse o creative writing. V seti.]
- Ася Волошина, 2020: *Как Ася Волошина стала главным российским драматургом новой школы*. Беседовала А. Исмаилова. Портал sobaka.ru. В сети.

- [Asja VOLOŠINA, 2020: *Kak Asja Vološina stala glavnym rossijskim dramaturgom novoj školy*. Besedovala A. Ismailova. Portal sobaka.ru. V seti.]
- Елена ГАПОВА, 2012: Дело Pussy Riot: феминистский протест в контексте классовой борьбы. *Неприкосновенный запас 5*. В сети.
- [Elena GAPOVA, 2012: Delo Pussy Riot: feministskij protest v kontekste klassovoj bor'by. *Neprikosnovennyj zapas 5*. V seti.]
- Лев ГУДКОВ, Борис ДУБИН, 2007: Посттоталитарный синдром: «управляемая демократия» и апатия масс. *Пути российского посткоммунизма: Очерки*. Ред. М. Липман, А. Рябова. Московский Центр Карнеги. Москва: Издательство Р. Элинина. 8–63.
- [Lev GUDKOV, Boris DUBIN, 2007: Posttotalitarnyj sindrom: «upravljajemaja demokratiya» i apatija mass. *Puti rossijskogo postkommunizma: Očerki*. Red. M. Lipman, A. Rjabova. Moskovskij Centr Karnegi. Moskva: Izdatel'stvo R. Èlinina. 8–63.]
- Ги ДЕБОР, 2020: *Общество спектакля*. Пер. А. Уриновского. Москва: Опустошитель.
- [Guy DEBORD, 2020: *Obščestvo spektaklja*. Per. A. Urinovskogo. Moskva: Opustošitel'.]
- Илья Калинин, 2017: О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия». *Неприкосновенный запас 116*. В сети.
- [Ilya KALININ, 2017: O tom, kak nekul'turnoe gosudarstvo obygralo kul'turnuju oppoziciju na ee že pole, ili Počemu «dve Rossii» men'she, čem «edinaja Rossija». *Neprikosnovennyj zapas 116*. V seti.]
- Карин КЛЕМАН, 2018: В чем проблема с авторитаризмом? *Неприкосновенный запас 121/5*. В сети.
- [Karin KLEMAN, 2018: V čem problema s avtoritarizmom? *Neprikosnovennyj zapas 121/5*. V seti.]
- Марк ЛИПОВЕЦКИЙ, 2015: Pussy Riot как женский трикстер. *Гефтер*, 11.11.2015. В сети.
- [Mark LIPOVECKIJ, 2015: Pussy Riot kak ženskij trikster. *Gefter*, 11.11.2015. V seti.]
- Джордж ОРУЭЛЛ, 2021: *1984*. Пер. Л. Бершидского. Москва: Альпина. Проза.
- [George ORWELL, 2021: *1984*. Per. L. Beršidskogo. Moskva: Al'pina. Proza.]
- Софокл, 2010: Антигона. Пер. С. Шервинского, Н. Познякова. *Античная драма. Том 2*. Ред. Д. Тевекелян. Москва: Слово. В сети.
- [SOFOKL, 2010: Antigona. Per. S. Šervinskogo, N. Poznjakova. *Antičnaja drama. Tom 2*. Red. D. Tevekeljan. Moskva: Slovo. V seti.]
- Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, 2012: Три слоя текста на одну извилину власти. *The New Times 25*. В сети.
- [Mihail JAMPOL'SKIJ, 2012: Tri sloja teksta na odnu izvilinu vlasti. *The New Times 25*. V seti.]

POVZETEK

Članek analizira gledališko igro Asje Vološine *Antigona. Redukcija* (2013, rus. *Антигона. Редукция*), ki reinterpretira Sofoklejevo tragedijo. Čeprav je v besedilu mogoče najti nekaj referenc na slavni inačici Jeana Anouilha in Bertolta Brechta, je glavni poudarek na poskusu osmišljanja nedavnih političnih dogodkov v Rusiji, kot sta pojav in zatrjtje množičnih protestov

proti volilnim goljufijam ter »pankovska molitev« skupine Pussy Riot. V drami Vološinove se Antigona osredotoča na dve glavni vprašanji: razmerje med zasebnim in javnim življnjem pod diktaturo ter učinkovitost individualnega protesta v kontekstu vsesplošne medijske propagande. Če svoje razmišljanje umestimo v okvir poststrukturalistične kritike, predvsem dela Judith Butler Antigonina zahteva, ugotovimo, da Vološina svojo Antigono konstruira kot lik prevarantke, političnega in spolnega ekscesa, deluječe v specifičnem kontekstu digitalne dobe. V zaključku ugotavljam, da drama ni le dokument svojega časa, to je prve polovice po letu 2010 in obdobja pred priključitvijo Krima, v katerem je bilo sicer že čutiti zaostrovanje političnega režima, a so se različni scenariji družbenopolitične prihodnosti še zdeli mogoči. Dotaknemo se zlasti problemov apolitičnosti naprednega dela družbe in elitizma protestov, ki so po desetih letih postali stalnica v diskurzu analiziranja družbeno-kulturnih vzrokov avtoritarnega obrata v Rusiji.